

RITMO

AÑO XLIX • NUM. 490 • ABRIL 1979 • PRECIO: 150 PTAS.

BOETTNER

BOETTNER

editorial: jornada de reflexion sobre programas y presupuestos
alboan berg y su concierto para violín
musica, autogestion y poder. el despertar de una profesion



HAZEN

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

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

Juan Bravo, 33

Telfs. 411 28 48 - 411 24 06

MADRID - 6

RITMO

FUNDADA EN 1929 AL SERVICIO DE TODA LA MUSICA

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

AÑO XLIX • ABRIL 1979 • NUM. 490

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

Dirección telegráfica: RITMO-Madrid

Precio suscripción. ESPAÑA: Año, 1.250 ptas.

Número suelto, 150 ptas. Atrasado, 175 ptas.

Número extraordinario: 300 ptas.

Atrasados, 350 ptas.

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

Depósito legal: TO-2-1958

Fundador: Fernando Rodríguez del Río

Director: Antonio Rodríguez Moreno.

Subdirector: Angel-Fernando Mayo Antoñanzas.

SECCIONES:

Información: Fernando Peregrín Gutiérrez.

Estudios: Domingo del Campo Castel.

Música en España: José Luis García del Busto.

Discoteca básica: Angel Carrascosa Almazán.

Crítica discográfica: José Luis Pérez de Arteaga.

Crítica musical: Arturo Reverter Gutiérrez de Terán.

Alta Fidelidad: Alfredo Orozco Buezo.

COLABORADORES:

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

Director comercial: Fernando Rodríguez Polo.

Publicidad: José María Ketterer.

CORRESPONSALES NACIONALES:

Ricardo Ruiz Baquero (Alicante), Pedro Luis Menéndez (Asturias), Lorenzo Galmés (Balears), P. Inglés y AM (Barcelona), Patrocinio de los Ríos (Burgos), Diego Navarro Mota (Cádiz), Francisco Vicent Doménech (Castellón), Julio Andrade Malde, Xoan Manuel Carreira, Lois Rodríguez Andrade, Carlos Villanueva Abelairas y Margarita Soto (Galicia), Carmelo Dávila Nieto (Las Palmas de Gran Canaria), Alicia Font Puig (Lérida), Gloria Vignau (San Sebastián), Luis Martínez Richart (Valencia), José Urquijo Respaldiza (Bilbao), Angel Luis García Fraile (Valladolid).

CORRESPONSALES EXTRANJEROS:

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

Equipos gráficos: J. Azurmendi y A. Muñoz. Diseños y maqueta: J. Azurmendi.

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

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

Sumario

	Págs.
EDITORIAL: Jornada de reflexión sobre presupuestos y programas	4
El correo de RITMO	6
Noticias	8
Con nombre propio	8
Giacomo Lauri-Volpi (1893-1979), por Arturo Reverter	11
Avance de información internacional, por Fernando Peregrín Gutiérrez	12
Música en vivo: Panorama de doce meses, por José Luis Pérez de Arteaga	15
Alban Berg y su Concierto para violín , por Santiago Martín.	23
Música, autogestión y poder. El despertar de una profesión, por Llorenç Barber	28
La grafía: problemática de la composición actual, por Jesús Villa Rojo	32
Música y Método: El Método Kodaly, por Fausto Roca	36
Discoteca básica (15): El Mesías , de Händel, por Angel Carrascosa Almazán	39
Discos editados: Relación confeccionada por Angel Carrascosa Almazán	43
CRITICA DISCOGRAFICA:	
ESTUDIOS	44
Madurez humana en la aproximación del latino Giulini al centroeuropeo Bruckner. Feliz resurrección de dos «Singspiel» de Schubert. Comentan: Angel F. Mayo y Arturo Reverter.	
Crítica de libros, por José Luis García del Busto	47
Otras críticas discográficas	50
Comentan: Gonzalo Alonso Rivas, Pablo Cano Capella, Angel Carrascosa Almazán, Xoan Manuel Carreira Antelo, Manuel Gallarín, Fernando Gil Olalla, «Martín Códax», Enrique Martínez Miura, Angel F. Mayo, Enrique Pérez Adrián, Arturo Reverter, José Ramón Rubio y Margarita Soto Viso.	
Conozcamos a las Agrupaciones Musicales españolas (VIII): El Grupo de Percusión de Madrid, por José Luis García del Busto	67
De Madrid, al cielo: Otro gran retorno: Carlos María Giulini, por Arturo Reveter	69
PAIS MUSICAL:	
Galicia	78
Las Palmas	79
Sevilla	80
Bilbao	80
Directorio comercial	81

JORNADA DE REFLEXION SOBRE PRESUPUESTOS Y PROGRAMAS

Recogíamos en el número anterior la queja del Director General de la Música sobre la situación presupuestaria de su Centro directivo. Tal y como anunciábamos también en ese número, pasamos hoy a exponer nuestro propio punto de vista.

En el momento de saludar a la recién nacida Dirección General, ya ponderábamos que si no conseguía, en 1978, mil quinientos millones, no podría desarrollar una política musical verdaderamente merecedora del nombre. Hecha ahora abstracción del gasto público para Educación y para el sostenimiento de la Orquesta y Coro de RTVE, el Estado español —expresión que utilizamos aquí en toda su viscosa frialdad— despachó, por fin, el asunto con trescientos setenta millones. Naturalmente, con esa cifra la Dirección General ha realizado hasta hoy —pues el Presupuesto para 1978 está prorrogado— ejercicios de imaginación, según ha reconocido Jesús Aguirre. Y uno de ellos, en verdad muy curioso, ha consistido en la elaboración de un anteproyecto de Presupuesto por programas, para 1979, y su difusión oficial a través de un folleto que editó, el otoño pasado, el Servicio de Publicaciones del Ministerio de Cultura.

Llegados aquí, conviene clarificar conceptos. Los Presupuestos del Estado se aprueban en la actualidad anualmente, y con una estructura «tradicional», por secciones, capítulos y artículos. Hace ya tiempo que el Ministerio de Hacienda deseaba introducir, paralelamente, la figura del Presupuesto por programas, utilizada en otros países. Para ello se decidió que, para 1979, los Ministerios de Sanidad y Seguridad Social y de Obras Públicas y Urbanismo —dos gigantes de gran significación económica— presentasen dos anteproyectos: el tradicional y el programático. A los restantes Departamentos se les concedió la opción de preparar los dos documentos o sólo el tradicional, bien entendido que, en el primer caso, su anteproyecto por programas no pasaría de ser antecedente a estudiar cuando se decidiese la extensión de la nueva técnica; es decir, y ciñéndonos a nuestro espacio, no existía ni existe la menor posibilidad de aprobar un presupuesto por programas del Ministerio de Cultura en 1979, y no es probable que cambien las cosas en 1980.

Dicho sea muy sucintamente, un Presupuesto por programas consiste en seleccionar la actividad a desarrollar por un Ministerio durante un año, organizándola y clasificándola por ramas generales (de apoyo, en la jerga de los iniciados) y específicas, proponiendo el gasto para cada una de esas ramas. De esta manera el proyecto de Presupuesto revela el costo previsto para cada sector, y se facilita así el estudio por el Congreso y el Senado de las políticas concretas que el Gobierno desea realizar durante el ejercicio económico. Las modificaciones que las Cámaras introduzcan en los proyectos no serán genéricas, sino dirigidas a éste o al otro programa. Otra ventaja funcional estriba en que los créditos aprobados para cada subprograma son transferibles entre los del mismo programa —no así los créditos entre programas—, lo que debe facilitar sobre la marcha la corrección del gasto sectorial de acuerdo con la experiencia o con necesidades imprevistas o urgentes.

Resulta claro que el Director general de la Música entendió el mecanismo como oportunidad para mostrar el programa de la política musical que no podía ni esbozar con los créditos de 1978. Pese a lo expuesto un poco más arriba, y pese a que el resto del Ministerio de Cultura no siguió el mismo camino, no debemos descartar que Aguirre creyera por un momento en la viabilidad de su anteproyecto. De otro modo no se entiende plenamente la edición del folleto que hemos citado ni la clara repulsa que ha expresado hacia quienes han desconocido el documento. Pero tam-

bién son comprensibles, en términos objetivos, las críticas más agrias al actual Director General, que en todo este asunto ven una maniobra de traspaso a terceros —en Cultura, Hacienda y en el conjunto del Gobierno— de «toda» la responsabilidad en las desdichas limosneras de nuestra Música, y un pedir por pedir carente de medida y realismo.

No compartimos esta acusación contra el «Director piraña» —en feliz autodefinición— del Ministerio de Cultura, donde otras Direcciones se han mostrado premiosas en el gasto, escasamente imaginativas y hasta partidarias —y practicantes— de esa extraña filosofía que cree que lo mejor que se puede hacer con el Presupuesto es no gastarlo, para que el Tesoro lo ahorre. El librito de Aguirre va a quedar, en todo caso, como un documento significativo del contenido mínimo que debe darse a la Dirección General de la Música si de verdad se quiere que abandone el «ghetto» de la administración marginal o de mero sostenimiento, en donde permanece confinada. Su rechazo por Hacienda —hoy técnicamente impecable, como hemos visto— sigue siendo el rechazo sociológico, antes que económico, de una actividad culta que carece del afecto e interés del común de nuestro pueblo y dirigentes. El presupuesto para 1979 que al fin se apruebe contendrá la estructura del prorrogado y un incremento del diez por ciento. Entonces el nuevo Director general —ya que suponemos que Aguirre no seguirá tras la remodelación del Ministerio; sus declaraciones contienen la plena repulsa del actual trato presupuestario a la Música, y el pirañismo tiene un límite y la imaginación, sin pan, termina agostándose; claro que siempre hay que conceder margen a razones ocultas o a la sorpresa—; el nuevo Director, decíamos, se va a encontrar en un medio que no da para más, y habrá de aceptar que su gestión sea la del actual continuismo en la marginación, la indigencia y, en definitiva, la ineficacia.

Los lectores recordarán que RITMO realizó entre la clase política, con motivo de las elecciones generales de 1977, una encuesta que resultó un fracaso. Como ya conocemos el patio, nos pareció inútil intentar repetirla en 1979. Preferimos insistir, esta vez y cuantas hagan falta, en la gravedad de la situación presupuestaria de la Música, que condiciona todo. Salvo milagros, los próximos cuatro años conocerán la prolongación de la actual. Las señas son mortales. La perspectiva se muestra propicia, por tanto, a que al frente de la Dirección General de la Música se sitúen políticos menores, de paso a mejores predios o rebotados, ajenos a las heridas de nuestra vida musical; o para que se afiancen un poco más continuistas de toda la vida, morosos pero constantes ensanchadores de su parcelita con vistas a la «sierra azul y blanca de mis tardes madrileñas», viejos comensales dispuestos a recoger y conservar la última migaja de la tarta, pues, al fin y al cabo, se trata de la tarta pública; buenas y sosegadas gentes decididas a no dar guerra, para que, a cambio, no las molesten.

Termina nuestra particular «jornada de reflexión». Mañana amanecerá el día de las realidades, y, como la niebla, se habrá desvanecido la imaginación de un Director General que se inventó un anteproyecto de Presupuesto por programas. Lo reproducimos esquemáticamente a continuación, al lado del Presupuesto tradicional de 1978. Ya no vamos a comentarlo en su contenido, con el que se podrá estar conforme o no. Se trata de que las gentes de esta «Opera de los pobres» que es la Música de España sepan qué es lo que no se va a poder hacer en este año y, seguramente, en los venideros. Y se trata de que todos recordemos a los responsables que, en tanto no se arranque de un documento cuantitativamente semejante —con las variaciones estructurales que se quieran—, aquí no habrá ni el remedo de una política musical, y que así se lo vamos a decir hasta el enronquecimiento.

PRESUPUESTO TRADICIONAL VIGENTE EN 1978 (*)

	Pesetas
CAPITULO II: Compra de bienes corrientes y de servicios.	
— Conservación, reparación, mantenimiento y comunicaciones de la Sala de Conciertos del Teatro Real	8.995.000
— Funcionamiento del Ballet Nacional	8.000.000
— Festivales, Conciertos, Recitales y otras actividades musicales.	175.250.000
— Funcionamiento de la Sala de Conciertos del Teatro Real ...	3.450.000
— Funcionamiento del Consejo Superior de Música	3.000.000
Total	198.695.000

CAPITULO IV. Transferencias corrientes.	
— A la Orquesta Nacional	37.711.000
— A Universidades y otros Organismos Autónomos	11.000.000
— A Orquestas y Coros locales	60.000.000
— A Centros y Asociaciones	43.750.000
— A Agrupaciones Corales	15.000.000
Total	167.461.000

CAPITULO VI: Inversiones reales.	
— Gastos de inversión por la creación del Ballet Nacional	1.800.000
Total	1.800.000
Total general	367.956.000

(*) Datos tomados del libro editado por el Servicio de Publicaciones del Ministerio de Cultura.

ANTEPROYECTO DE PRESUPUESTO PARA 1979 PROPUESTO POR LA DIRECCION GENERAL DE LA MUSICA (*)

Pesetas

PROGRAMA NUM. 1: Orquestas sinfónicas, de cámara, agrupaciones instrumentales y conjuntos musicales.

Subprogramas:	
— Orquesta Estatal para la Opera y el Ballet Nacional	125.000.000
— Orquestas sinfónicas dependientes de Corporaciones locales.	100.000.000
— Orquestas dependientes de entidades sin fines de lucro	90.000.000
— Orquestas de cámara y agrupaciones instrumentales	25.000.000
— Orquestas y conjuntos instrumentales de Conservatorios y Escuelas de Música	10.000.000
— Bandas	50.000.000
Total	400.000.000

PROGRAMA NUM. 2: Ciclos de intérpretes españoles en España.

Subprogramas:	
— Ciclos de intérpretes españoles por capitales y ciudades españolas	50.000.000
— Ciclos de jóvenes valores musicales y de alumnos destacados de los diversos Conservatorios y Escuelas	15.000.000
— Ciclos de artistas y grupos de tipo local, que puedan desarrollar sus actividades en su entorno provincial, comarcal y regional	25.000.000
Total	90.000.000

PROGRAMA NUM. 3: Manifestaciones y actividades musicales periódicas (Festivales, Decenas, Semanas, etc.).

Subprogramas:	
— Festivales, Semanas, Decenas y Manifestaciones en diversas ciudades españolas	100.000.000
— Festivales internacionales de Opera, Ballet y Danza y Música contemporánea	75.000.000
Total	175.000.000

PROGRAMA NUM. 4: Ciclos extraordinarios de conciertos y temporadas de arte lírico y coreográfico.

Subprogramas:	
— Temporadas de ópera, zarzuela y ballet en el Teatro de la Zarzuela de Madrid	75.000.000
— Temporadas y ciclos de arte lírico y coreográfico en ciudades españolas	150.000.000
— Ciclos especiales de conciertos	30.000.000
— Ciclos extraordinarios de conjuntos e intérpretes extranjeros en España	25.000.000
Total	280.000.000

PROGRAMA NUM. 5: Creación de compañías estables de ópera, de ballet y danza estatales.

Subprogramas:	
— Iniciación de la constitución de una compañía de Opera del Estado	100.000.000
— Constitución del Ballet Clásico Nacional	50.000.000
— Constitución del Ballet Folklórico Nacional	50.000.000
Total	200.000.000

PROGRAMA NUM. 6: Para actividades musicales dentro del campo de la música coral.

— Realización del programa	50.000.000
Total	50.000.000

PROGRAMA NUM. 7: Fomento y estímulo de la creatividad musical.

Subprogramas:	
— Concursos de composición, interpretación y musicología.	5.000.000
— Encargos de obras a compositores españoles, así como revisión de partituras	5.000.000
— Ayuda a agrupaciones experimentales y de vanguardia	15.000.000
— Premios Nacionales y galardones y distinciones	5.000.000
Total	30.000.000

PROGRAMA NUM. 8: Fomento de la conservación musical.

— Centro Nacional de Documentación Nacional	10.000.000
— Inventario, catalogación y reparación de instrumentos españoles histórico-artísticos	30.000.000
— Mantenimiento de fiestas y tradiciones populares	25.000.000
— Conservación y divulgación de la tradición española	5.000.000
Total	70.000.000

PROGRAMA NUM. 9: Fomento de la divulgación de la música y de la animación de la vida musical en general.

Subprogramas:	
— Cursos, seminarios, actividades de formación, acciones en medios universitarios y estudiantiles	30.000.000
— Divulgación de la música en grandes sectores de público	85.000.000
— Dotación de instrumentos a grupos y conjuntos	75.000.000
— Difusión de la cultura musical mediante subvenciones a publicaciones	15.000.000
Total	205.000.000

PROGRAMA NUM. 10: Promoción de la música española en el extranjero.

— Envío de artistas españoles para actuaciones solventes	10.000.000
— Salida de artistas en política de intercambio cultural	5.000.000
— Semanas y ciclos de música española en el extranjero	30.000.000
— Difusión informativa de la vida musical española	5.000.000
— Ayuda a desplazamientos de estudiantes, profesionales, posgraduados y artistas, para estudios	5.000.000
Total	55.000.000
Total de los 10 programas	1.555.000.000

(*) Datos tomados del libro editado por el Servicio de Publicaciones del Ministerio de Cultura.

Sonola

LA MARCA DE LOS FAMOSOS



Joaquín Comar

también toca

con

Sonola

LOS MAS POPULARES ELIJEN LO MEJOR

REPRESENTANTE :

Salvador Rodríguez Ubeda

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

el CORREO de "RITMO"

Palafrugell, 11 de enero de 1979.
Señor director.
Revista RITMO.

Señor:

Su Revista llegó al interés de mi familia y amigos, a la que estamos suscritos. Nos gustó la sinceridad con la que exponían los problemas de la música que existían en Cataluña. Entrevistas con personas de gran interés y que han aportado mucho a la música; los artículos de Cruells e Inglés han dicho cosas que ni a la prensa diaria ha revelado nunca.

Sinceramente, ahora no comprendemos cómo en el último número extraordinario, dedicado a Franz Schubert, no aparezca ni una información referente a temas musicales de Cataluña. Creemos que en nuestra región ocurren siempre acontecimientos dignos de mencionar en su Revista, y más ahora en plena temporada de invierno. Parece haberse olvidado la programación del Patronato Pro Música, la magnífica temporada de ópera del Gran Teatro del Liceo, el Homenaje al maestro Ros Marbá, etc. Su Revista debe reflejar todos los acontecimientos de las diferentes regiones españolas a través de sus corresponsales. Así debe ser, y de otra forma es un desprecio o una ignorancia injustificada.

Mantenemos la suscripción en la familia en espera de que nos faciliten la información a que nos tenían acostumbrados.

Muy atentamente,

BENITO SOLEY CATALA

Señor director de RITMO.

Muy señor mío:

Quiero, ante todo, felicitarle muy sinceramente por el alto nivel alcanzado por la Revista en casi todas sus secciones, y expresarle cuánto ha contribuido a la formación de mi criterio musical y a la ampliación de mis horizontes.

El motivo concreto de la presente carta es plantear una cuestión que estimo importante. Aunque soy suscriptor de Castellón, estoy —por razones profesionales— estrechamente vinculado a Barcelona y, por tanto, a la vida musical de esta ciudad. Mi pregunta es la siguiente: ¿cómo es posible que una revista como RITMO no dedique una sección habitual a la crítica de la rica vida musical barcelonesa, homóloga de la que, sobre Madrid, escribe Arturo Reverter?

Sin la pretensión de ser exhaustivo, voy a enumerar los principales ciclos de conciertos que se desarrollan en nuestra ciudad. En primer lugar, los conciertos ordinarios de la Orquesta Ciudad de Barcelona, agrupación que alcanza un nivel similar al de las madrileñas; las temporadas operísticas y de «ballet» del Liceo, primer (y único) teatro de ópera de España; el importante Festival Internacional de Música de otoño; el ciclo de conciertos que organiza el Patronato «Pro Música», que nos depara la visita anual de algunos de los conjuntos y solistas más importantes del mundo; las actividades de entidades como Juventudes Musicales (como las clásicas y estivales Sereñatas del Barrio Gótico), la Asociación de Cultura Musical, etc. Por no hacer mención de los numerosos festivales que se desarrollan, sobre todo en verano, en diversas localidades de Ca-

RITMO EN CATALUÑA

Nuestro «Correo» se dedica hoy, en su totalidad, a recoger cuatro cartas de suscriptores que, con diferentes tono y estilo, y entre otras consideraciones o preguntas, plantean su extrañeza por la falta de atención de RITMO a la vida musical catalana, y más concretamente la barcelonesa. Reproducimos a continuación las cartas y las respuestas de nuestra Redacción, en su caso, a las cuestiones que no se refieren al tema común. Al final, «desvelamos» nuestros «problemas» para proporcionar información musical sobre Cataluña.

taluña y que, normalmente, alcanzan un estimable nivel artístico.

Aparte de que la calidad e importancia de las actividades que he mencionado ya justificaría que RITMO les dedicara una atención más específica, una sección como la que yo sugiero proporcionaría indudables ventajas: por un lado, contribuiría notablemente a la difusión de la Revista entre los aficionados de Cataluña; por otro lado —y lo que es más importante—, proporcionaría a nuestros músicos el inestimable acicate de una crítica inteligente y objetiva (aunque, a ser posible, menos severa que la de Reverter), alejada de los rutinarios laudatorios de la prensa diaria.

Sin nada más que decirle, por el momento, aprovecho para saludarle atentamente,

**LUIS SALES ALLOZA
CASTELLON**

Barcelona, 22 de enero de 1979.

Señor director de RITMO.

Distinguido amigo:

He leído con muchísimo interés el número extraordinario dedicado a Franz Schubert. Antes que nada quisiera mandarle mi más sincera felicitación. Creo que es un número lleno de aciertos, bien planeado y muy bien resuelto. Todos los artículos que incluye los he encontrado interesantísimos y bien documentados. Enhorabuena, pues.

Una vez sentada mi adhesión y felicitación, quisiera exponerle algunos leves reparos personales, que en nada, o en muy poco, han disminuido el gran placer que me ha procurado la lectura de la revista (que leo siempre con creciente interés).

En primer lugar, mi decepción por no aparecer por ninguna parte el nombre de Luis Prats. Imagino que en Madrid fue poco, o nada, conocido, pero en Barcelona, transcurridos ya cinco años desde su muerte prematura, todavía es imposible desasociar su nombre con el de Schubert.

El fue un verdadero «pionero» en el culto a Schubert, en una época en que Schubert era todavía mucho más desconocido que ahora. Las conferencias que dio, los artículos y comentarios que escribió, y sobre todo el entusiasta proselitismo que ejerció en todo momento, invitando a todos sus amigos a escuchar discos que nadie conocía, son inolvidables e irrepitibles. Le recuerdo todavía en un viaje común a Nueva York, a finales de los 50, recorriendo las más pequeñas y extrañas tiendas de discos, en busca de grabaciones pirata de las óperas de Schubert, que consiguió reunir en gran cantidad.

Después de su muerte, su viuda tuvo el acierto de hacer una edición privada de todos los comentarios que había escrito para diversos programas. Me permito adjuntar para su conocimiento de un ejemplar de este librito.

Este desconocimiento mutuo de las vidas musicales de Madrid y Barcelona (o de cualquier otra ciudad española) se hace también evidente en la página 18, al insistir Fernando Peregrín en el «estreno en España» del «lied» *Der Taucher*, que ya se había anunciado en otro número reciente. En aquel momento tuve ganas de escribirle, pero luego lo dejé, pues estamos

todos demasiado ocupados para perder el tiempo en estas nimiedades. Pensé, además, que no era RITMO quien calificaba de estreno en España la interpretación de *Der Taucher* en la Escuela Superior de Canto, sino los propios organizadores del concierto.

Desconozco cuántas veces se había cantado *Der Taucher* en Barcelona (España). Únicamente puedo dar fe de las dos a las que yo asistí: la primera, el 14 de diciembre de 1966, en el Ateneo, con Francisco Chico y Angel Soler, dentro del ciclo Schubert organizado por la Asociación Beethoven, en el cual se interpretaron 193 «lieder» schubertianos. La segunda, el 17 de noviembre de 1968, en el Colegio de Abogados, con Ionel Pantea y Miguel Zanetti, con motivo del Concurso Internacional de Canto «Francisco Viñas».

¿No cree que debería cuidarse más este aspecto de los «estrenos»? En el transcurso de mi ya larga vida de organizador de conciertos, muy raramente he hecho mención de si una obra era estreno en España, pues, aparte de no tener ninguna seguridad, creo que a un melómano barcelonés, en el momento de escuchar una obra musical, le tiene sin cuidado que ésta se haya oído antes o no, en Madrid, o en Sevilla, o en Bilbao. Creo interesante resaltar si se trata de una primera audición en la ciudad, o si es un estreno absoluto («mundial», como decimos ahora).

Un último y pequeño reparo, muy personal también, a la interesante discografía que nos propone José Luis Pérez de Arteaga, cuyo criterio comparto casi en su totalidad. Encuentro a faltar, entre las intérpretes de «lied», los discos grabados por Irmgard Seefried, para mí, los mejores. Tuve ocasión de oír a menudo a la Seefried en su gran momento (los años cincuenta), y sus interpretaciones siguen siendo, para mí, insuperables.

Repito mi sincera felicitación por este magnífico número y por todos los que le precedieron recientemente.

Muy cordialmente,

**MANUEL CAPDEVILA FONT
BARCELONA-17**

RESPUESTA

Contestamos aquí exclusivamente a dos puntos de su carta, los relacionados con Schubert. En cuanto a Luis Prats, verá usted que en el número extraordinario no dedicamos espacio a los schubertianos españoles. Sencillamente, preocupados por cubrir la información básica, no caímos en la cuenta del posible interés de esta retrospectiva, que habría sido un buen complemento. La ausencia de la cita de Luis Prats resulta así genérica, y no específica. De todos modos, nuestro «extraordinario Schubert» no pretendió jamás ser exhaustivo. Por cierto, no hemos recibido el librito cuyo envío nos anunciaba.

En relación al «estreno» de *Der Taucher*, el error proviene de una información verbal obtenida durante el concierto. Tiene usted razón al considerar que hay que tener más cuidado con los «estrenos». Nuestros comentaristas debían haber sido más prudentes. Pero hay un matiz que conviene aclarar. Si se destacaba —o citaba— el hecho del estreno de *Der Taucher* (erróneamente, como se ha visto), no era por la «gloria» de la ciudad donde, al fin, se deshacía el entuerto, sino como recordatorio de las limitaciones de toda la vida musical española. Como el tema enlaza ya con el comen-

tario general que reproducimos al final de este «Correo», cerramos aquí la respuesta personal, agradeciéndole sus observaciones. ¡Ah!: no se olvide del librito de Prats.—LA REDACCION.

Alayor, a 26 de febrero de 1979.

Señor O. Angel F. Mayo.
Subdirector de RITMO.

Apreciado Angel:

El motivo de escribirle esta carta es felicitar a todos los que colaboraron en este gran trabajo del extra de Schubert; es, dicho llanamente, sensacional, a mi modo de ver, pues aportan datos, cifras y notas muy importantes, que ya me gustaría ver los trabajos realizados en Austria, que es la cuna de Schubert, qué resultados han tenido, y teniendo en cuenta que en dicho país tendrían más medios y «capital» que ustedes. Sinceramente, creo que se merecen un gran reconocimiento todos cuantos han trabajado en un logro de tan buenos resultados, y «digno del país de Schubert».

En segundo lugar, les pido si me pueden orientar en algo tan sencillo y complicado como es darme su opinión sobre cuál de los ciclos de las Sinfonías de Beethoven existentes en España es el mejor, y luego la Novena de dicho autor

en particular; tengo en mi poder las de Furtwängler (EMI) y Fricsay (DG).

Les pido esta información porque soy suscriptor desde enero 78; durante este año nada más ha salido el nuevo ciclo de Karajan, pero no hicieron comparaciones, cosa que creo no hubiera estado demás.

En tercer lugar, y esto va más para Pérez de Arteaga, en el número de enero 78, José Luis ponía en letra diminuta, en un apartado que él debe recordar muy bien, «su publicación parece inminente en España»; me estoy refiriendo a la tan «esperada» Novena de Mahler, de Giulini, con la Sinfónica de Chicago (DG).

Creo que José Luis podrá disipar algunas dudas sobre la esperada publicación de este —esperemos— sensacional trabajo, que él «defendió», y de paso «vendió» en IRCA.

Y en cuarto lugar, a modo de pregunta: ¿qué pasa entre el Liceo de Barcelona y ustedes, que no publican nada de las representaciones de ópera que allí se dan durante cuatro meses todos los años, y en la Revista, en este último 78, parece como si no haya existido? Creo, sin conocer nada de nada del problema que pueda existir entre el Liceo y la Revista, que lo que allí se hace merece «algo» por parte de ustedes. Es el primer teatro de ópera del país, pese a quien pese; allí vi, el pasado 28 de enero, una muy digna **Forza del destino**, con Caballé, Carreras, Manuguerra, a teatro superlleno, sin nada de «esmokings» ni gala

(asistí a la representación con jersey cuello cisa, y como yo, muchos otros, y nadie nos dijo nada); el ambiente era fabuloso, se iba allí a ver y escuchar ópera, y nada más. Creo sinceramente que este teatro del Liceo, tan apreciado y a la vez odiado, merece «algo».

Atentamente le saluda,

ANTONIO PONS

RESPUESTA

Muchas gracias por sus elogios. Ahora contestamos sólo a los puntos segundo y tercero que plantea en su carta. Integral de las Sinfonías de Beethoven: CBS anuncia en su oferta de primavera el inminente lanzamiento del ciclo grabado por Georg Szell. Se trata de una producción de gran categoría, y para algunos pasa por el mejor de cuantos han sido publicados. Será comentado globalmente con toda la oferta en nuestro número de mayo, y después con algo más de detenimiento. Podemos recomendárselo sin reservas. En cuanto a Novenas, posee usted dos versiones de extraordinario valor artístico: dos «clásicos» indiscutibles. Si suma usted la de Szell, creemos que tiene muy bien cubierta esta parte de su discoteca. Novena, de Mahler: Polydor anuncia la versión de Giulini en su oferta de primavera. También será comentada globalmente en nuestro número de mayo. Le deseamos feliz audición en ambos casos.—LA REDACCION.

CONTESTACION GENERAL

Durante muchos años RITMO ha mantenido en Barcelona una corresponsalía, gracias al esfuerzo personal y abnegado de Arturo Menéndez Alexandre. Por otra parte, como los lectores saben bien, el proceso de evolución de la Revista se ha acelerado en los últimos tiempos. Algunas secciones han alcanzado un grado de desarrollo cualitativo antes casi impensable; otras se debaten todavía entre el ayer y el mañana. Por razón de su ubicación y por el peso evidente de Madrid —para bien o para mal— en la vida de toda la nación, ha sido «relativamente» fácil conseguir que la sección de crítica madrileña llegase a ser «pionera» y modelo de lo que deseamos para toda España. Una región, Galicia, ha sabido entender la nueva hora de RITMO, y se incorporó espontáneamente a ella con el nuevo equipo que comanda Xoan Manuel Carreira. Guste o no guste lo que dice —o cómo lo dice—, este equipo plantea todos los meses, en una revista que se hace y edita en Madrid, problemas palpables de la vida musical gallega; y lo hace desde Galicia, desde una realidad inmediata, que así se aproxima a todas las gentes que nos buscan, nos esperan y nos leen. El equipo gallego no ha tenido que renunciar a ninguna de sus características para tener sitio en nuestras páginas, e incluso es vehículo de artículos de información o divulgación como los publicados sobre «Andrés Gaos», «Marcial del Adalid», «El Código Calixtino» o «Los órganos de Santiago de Compostela».

Desgraciadamente, esta etapa en nuestra historia ha coincidido con el progresivo declinar

de la actividad de Menéndez Alexandre, por razón de su avanzada edad. RITMO se ha planteado —y se plantea hoy— el problema de constituir una nueva Redacción, en Barcelona, que asuma permanentemente la información y la crítica de la vida musical catalana, y muy especialmente de la capital del principado; pero hasta ahora no hemos obtenido éxito. Ciertamente, no falta en nuestra Revista información sobre esa actividad. Si repasamos los números de 1978, veremos que del Liceo se habló en el editorial del número 478, «Opera y Televisión», y proponiendo soluciones; que se realizó un importante despliegue redaccional —con desplazamiento de tres miembros de nuestro equipo— para recoger la actuación de Carlo María Giulini en el ciclo de «Pro Música»; que hemos publicado entrevistas importantes con personalidades musicales catalanas: Pedro Vallribera, Antoni Ros Marbá y Montserrat Caballé; que se rindió recuerdo a Jaume Pahissa; que dimos amplia noticia de la organización del Festival Internacional de Barcelona 1978; que se destacó la significación histórica de Barcelona en el período estudiado en el artículo «La música española durante la guerra del 36», de Llorenç Barber; y que, finalmente, tuvimos especial interés en resaltar la conmemoración schubertiana en el Festival Internacional de Música de Granollers. No se desentiende, por tanto, RITMO de la vida musical catalana, como no se desentiende, dentro de sus posibilidades, del conjunto de la vida musical de toda España. Para nosotros, a efectos informativos, todas las regiones o ciudades nos merecen idéntico respeto. No tenemos problema alguno con el Liceo, aunque en determinadas ocasiones discre-

pemos de su actual filosofía y no podamos echar a volar el botafumeiro ante la calidad media de los espectáculos musicales que en él se ofrecen. No existen fantasmas. Sencillamente, RITMO no ha encontrado, hasta ahora, la persona o el equipo que quiera escribir regularmente para nosotros dentro de los parámetros de nuestra actual línea redaccional.

Para escribir, hoy, una crónica catalana o barcelonesa en nuestra Revista hace falta mucho amor a la Música, mucho amor a la música catalana, total desinterés, total falta de compromisos con personas, grupos, negocios o instituciones; confianza en la constante meta de servicio a toda la Música, que es el norte de nuestra publicación; responsabilidad con nombre y apellidos y, no en último lugar, estimación de la utilidad de una revista madrileña escrita en castellano para la mayor difusión de los hechos musicales catalanes. Si en Madrid mantenemos en su integridad nuestra independencia, por respeto a Cataluña y a Barcelona hemos de reclamar esa misma libertad para nuestra redacción barcelonesa. RITMO se honra con el apoyo de muchos lectores catalanes. No es una «boutade» decir que de ellos tiene que proceder la respuesta a nuestro deseo. La mayor parte de la actual Redacción madrileña de la Revista está formada por «iniciados» que se decidieron a dar el salto desde la mera lectura a la colaboración activa. El equipo gallego es otro ejemplo claro de comprensión de las posibilidades existentes en RITMO. La Revista continuará sus gestiones para crear y estabilizar la Redacción barcelonesa. Pero son Cataluña y Barcelona quienes tienen ahora la siguiente palabra.—LA REDACCION.

POLCAR 79

CATALOGO GENERAL DE DISCOS Y CASSETTES DE MUSICA CLASICA

Para pedidos, dirigirse a RITMO, Virgen de Aránzazu, 21, MADRID-34. Se remite contra reembolso de su importe: 450 pesetas, más 40 de gastos de envío.

NOTICIAS

PRESENCIA DE LA JOVEN MUSICA ESPAÑOLA EN HOLANDA

El importantísimo Festival Gaudeamus, que se celebra en Holanda en el mes de septiembre, va a contar en la próxima edición con una triple representación española, seleccionada por un Jurado de profesionales de la Música de muy diversa procedencia. Los autores interpretados en el Festival serán Alfredo Aracil, Francisco Estévez y José Ramón Encinar, con obras para percusión, flauta-guitarra y clarinete-grupo de cámara, respectivamente.

ATRIUM MUSICAE, EN FRANCIA

A primeros de marzo, el grupo Atrium Musicae, que dirige Gregorio Paniagua, viajó a Francia para realizar una pequeña gira de conciertos y proceder a la grabación de dos nuevos discos para Harmonia Mundi.

TURNÉ EUROPEA DEL GUITARRISTA TOMAS CAMACHO

Tras un interesante recital en el Ateneo madrileño, celebrado el día 1 de abril para la Sociedad Española de la Guitarra, Tomás Camacho realizará un ciclo de conciertos —patrocinado por el Ministerio de Asuntos Exteriores— por varias ciudades europeas: Copenhague, Viena, Munich, Berlín, París y Lille, citadas por el orden en que serán visitadas por el concertista español.

HENRI HONEGGER, DE NUEVO EN ESPAÑA

La renovada presencia en España del violoncellista Henri Honegger ha tenido por escenario este año Palma de Mallorca, su «Auditorium». Programa: el ciclo completo de las **Suites para «cello» solo**, de Juan Sebastián Bach. Adelanto de esta su nueva visita a nuestro país fue precisamente el lanzamiento por Columbia, en nuestro mercado discográfico, en una de sus producciones Telefunken, del registro del «cellista» suizo de esta monumental obra: BWV 1007-10, Z.

UNA OBRA DE SOLER PROGRAMADA EN KASSEL

La **Misa in tempore belli**, del catalán Josep Soler, ha sido programada en el certamen «Nueva Música para la Iglesia», a celebrar en Kassel entre el 18 y el 22 del presente mes de abril.

IMPORTANTE EDICION DE MUSICA PARA TECLADO DE RODRIGUEZ MONLLOR

En revisión y versión de José Climent, el Instituto Valenciano de Musicología, inserto en la Institución Alfonso el Magnánimo, de la Diputación Provincial de Valencia, ha editado un precioso volumen que contiene treinta **Sonatas** y una **Pastorela**, originales del insigne compositor valenciano Rodríguez Monllor. El libro se titula **Libro de Tocatas para címbalo**, y va precedido por una sucinta biografía del maestro y por anotaciones a cada obra, realizadas por el mencionado musicólogo valenciano.

ISIDRO BARRIO Y LAS «SONATAS» DEL P. SOLER

Con motivo de la celebración del 250 aniversario del nacimiento del P. Antonio Soler, el joven pianista español Isidro Barrio va a abordar un importante proyecto discográfico, cual es la grabación de todas las **Sonatas** del ilustre músico.

EL MAESTRO ECHEVARRIA BRAVO CONSIGUE UN PREMIO JACOBEO

Nuestro amigo, el musicólogo Pedro Echevarría Bravo, asiduo lector de RITMO desde el año 1931, ha sido agraciado con un premio de 50.000 pesetas por su trabajo sobre **El camino de Santiago en León y en El Bierzo**, convocado por el Centro de Iniciativas y Turismo de Molinaseca (León), patrocinado por el Banco de Bilbao, de Ponferrada.

LA ORQUESTA SANTA CECILIA, DE PAMPLONA, CENTENARIA

Felicitemos a cuantos componen, sostienen y disfrutan a la Orquesta Santa Cecilia, de Pamplona, que dirige desde 1962 Javier Bello Portu. El maestro programó el **Requiem Alemán**, de Brahms, para conmemorar este acontecimiento.

SOBRE DOS GRANDES CONJUNTOS CORALES ESPAÑOLES

Por un lado, recogemos la noticia de la reelección del maestro Ayestarán como director del Orfeón Donostiarra para los próximos cinco años. Por otro, debemos destacar el anuncio de veinte conciertos de extensión por la geografía catalana, que llevará a cabo el Orfeó Catalá en la presente temporada.

CONCIERTOS EN ALICANTE

Prosiguen los conciertos organizados en Alicante por la Socie-

CON NOMBRE PROPIO

Liliana Cavani, conocida realizadora cinematográfica italiana —**Portero de noche, Galileo Galilei, Más allá del bien y del mal**—, debutará como directora de escena con el montaje de **Wozzeck** (Berg), que será ofrecido dentro del próximo Maggio Musicale Fiorentino, que se inicia el 2 de mayo. La realizadora italiana contará con la colaboración de Ezio Frigerio, quien ha diseñado los decorados y el vestuario.

Krzysztof Penderecki ha visto estrenada su última ópera, **Paradise Lost**, en Chicago, el pasado 29 de noviembre. El montaje de la Lyric Opera de Chicago fue realizado por Virginio Puecher, con decorados y vestuario de Ezio Frigerio. La dirección musical estuvo a cargo de Bruno Bartoletti. Este mismo montaje fue ofrecido en el Teatro alla Scala durante el pasado mes de enero y llevado posteriormente al Vaticano, donde fue contemplado por el Papa Juan Pablo II. El 23 de abril esta ópera será puesta en escena en la Württembergische Staatsoper, de Stuttgart, por el equipo formado por August Everding (director de escena), Günther Schneider-Siemsen (decorados), Annelies Corrodi (vestuario) y Janos Kulka (director musical). El montaje de Stuttgart se ofrecerá en Munich, en el Teatro Nacional, durante el próximo festival de ópera de la capital de Baviera. La obra se basa en un libreto de Christopher Fry sobre la del mismo título de John Milton.

Cecil Aronowitz, viola, frecuente colaborador del Cuarteto Amadeus y de otras destacadas agrupaciones «camerísticas», ha fallecido en Ipswich (Inglaterra), a la edad de sesenta y dos años. Era profesor de instrumentos de cuerda en la Pears School de Aldeburgh.

Lorin Maazel, director titular de la Orquesta de Cleveland y principal director invitado de la Orquesta Philharmonia, de Londres, está realizando al frente de



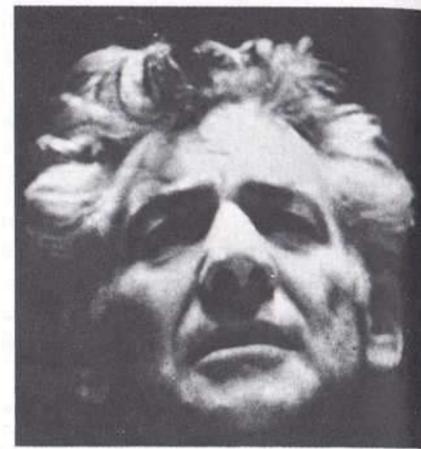
esta última agrupación el que parece ser el primer ciclo sinfónico de Mahler que se ofrece, por una misma orquesta y director, en la capital británica.

Franco Zeffirelli prepara la realización de una película biográfica

sobre la desaparecida María Calas. Irene Pappas encarnará a la célebre cantante en este filme que Zeffirelli desea dedicar también al mundo de la ópera, al que lleva ligado profesionalmente muchos años.

Walter Weller, director de la Royal Liverpool Philharmonic Orchestra, será, a partir de 1980, y por un período de tres años, director titular de la Royal Philharmonic Orchestra de Londres.

Leonard Bernstein compone una ópera basada en la célebre novela de Nabokov, **Lolita**. La obra será estrenada en Houston (Texas),



y ofrecida con posterioridad en la Opera de Viena por la compañía titular de la Opera de Houston.

Manuel Hidalgo, compositor español, ha obtenido el tercer premio en el Concurso Internacional Gaudeamus, de Composición, celebrado en Bilthoven. El primer premio fue para el búlgaro Stefan Dragostinov, por su obra **La Foire**; el segundo, para el venezolano Emilio Mendoza, por **Pasaje**. La obra de Hidalgo se titulaba **Profondo**.

Fritz Rieger, director de orquesta, falleció recientemente en Bonn, a la edad de sesenta y ocho años. Bohemio de nacimiento, estudió en Praga y fue ayudante de George Szell en el Teatro Alemán de Praga. De 1939 a 1941 fue director de los teatros de ópera de Aussig, Bremen y Mannheim. Entre 1949 y 1966 fue director titular de la Orquesta Filarmonica de Munich. Desde 1971 era director titular de la Orquesta Sinfónica de Melbourne.

Isobel Buchanan, soprano escocesa, llamó recientemente la atención en los medios operísticos internacionales con motivo de su aparición en el reparto del nuevo montaje de **Carmen** en la Opera de Viena, cuyo estreno, el pasado 9 de diciembre, fue ofrecido en directo, por televisión, a numerosos países. La joven cantante de veintitrés años fue contratada a última hora para sustituir a la tercera «Micaela» prevista para estas representaciones. Isobel Buchanan, que ha permanecido en Australia los pasados tres últimos años como miembro de la compañía que dirige Richard Bonyngé, debutará en el Covent Garden el próximo mes de mayo, en el montaje de **Werther** que protagonizarán Teresa Berganza y Alfredo Kraus.

dad de Conciertos de la ciudad. En febrero actuó el violinista Cho-Liang Lin, espléndido ganador de la primera edición del premio «Reina Sofía». Para marzo está anunciada la actuación de los Angeles Jubilee Singers. En abril, el Cuarteto Smetana, y en junio, la Orquesta Filarmónica de Amsterdam. No puede darse de la variedad e interés de la programación.

ADIOS A DOS VETERANOS PROFESORES DE LA ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA

Razones administrativas —que no artísticas— han supuesto la jubilación de dos admirables músicos de los primeros atriles de cuerda de la Orquesta Nacional. Se trata de Albina Medina-beitia (violín) y Antonio Arias (viola), quienes a raíz de su último concierto con la Orquesta recibieron placas conmemorativas, el aplauso y el homenaje de sus compañeros, amigos y público. Felicidades, adiós y hasta siempre.

ACTIVIDADES DE LA PEÑA GUITARRISTICA TARREGA

La Peña Guitarrística Tárrega, de Barcelona, ha presentado recientemente, en la Ciudad Condal, al escocés David Russell y al japonés Ichiro Suzuki. En el mes de marzo se ofreció la actuación del guitarrista español Eugenio Gonzalo.

LA TEMPORADA DE LA ORQUESTA DE PALMA DE MALLORCA

El principal conjunto sinfónico mallorquín, que con tan buen pulso comanda el maestro Ribelles, está cubriendo con éxito sus programas previstos para la presente temporada, que entra ahora en la recta final. Estrenos absolutos de Ruiz, Matheu, B. Oliver, Borrás, Blanquer y Petrovich han convivido con el repertorio habitual y con audiciones tan cargadas de interés y novedad como las que corrieron a cargo de la Orquesta con Juan Moll (Concierto para piano y orquesta, de Reinecke) y Perfecto García Chornet (Obertura concertante, de Rodolfo Halffter).

ANTONIO BACIERO, EN VALLADOLID

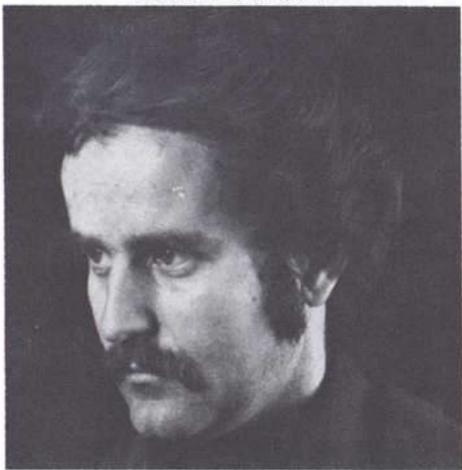
El día 9 del pasado mes de marzo concluyó el ciclo de conciertos que el gran pianista e investigador Antonio Baciero programó en el Museo de Escultura de Valladolid, con interpretación de un gran número de partituras españolas para teclado que per-

manecían inéditas hasta los trabajos de recopilación que llevó a cabo el propio Baciero.

EN EL CCL ANIVERSARIO DEL NACIMIENTO DEL P. ANTONIO SOLER

El clavicordista Bernard Brauchli, actualmente profesor de la clase de Instrumentos antiguos del Museo de Bellas Artes de Boston, ha iniciado, en el II Ciclo de Conciertos «Música al Carrer de Montcada», organizado por las Juventuts Musicals de Barcelona, una turné dedicada a la conmemoración del CCL aniversario del nacimiento del P. Antonio Soler. Para la realización de esta gira, Brauchli es portador de un clavicordio copia del realizado por Manuel Carmo, en Oporto, en el año 1796, actualmente expuesto en el Museo del Conservatorio Nacional de Lisboa, copia realizada en el pasado año, en Alemania, por Eckehart Merdorf.

Bernard Brauchli.



NUEVO DIRECTOR DE LA BANDA DE MUSICA DE ORENSE

En los locales de la Sociedad Orfeón Unión Orensana tuvo lugar, el día 11 de marzo, la presentación y toma de posesión del nuevo titular de la Banda de Música, don Angel García Basoco. Tras unas palabras de cordial bienvenida pronunciadas por el alcalde, García Basoco dirigió un concierto integrado por obras de Rossini, Larrea, Cebrián, Montes y suyas, éstas abriendo y cerrando el programa.

MUSICA CONTEMPORANEA EN SEVILLA

Entre las muchas actividades que la Obra Cultural de la Caja de Ahorros provincial de San Fernando, de Sevilla, lleva a cabo, ha destacado especialmente la celebración del IV Ciclo de Música Contemporánea entre los pasados días 29 de enero y 9 de febrero. En el programa figuraron conferencias a cargo de Enrique Franco y Tomás Marco, y conciertos del Quinteto de Arpas de Nueva York, el Nuevo Trío Italiano, el Grupo de Percusión de Madrid; Ramón Coll, Josef Zsapka, José María Redondo y la Orquesta Bética Filarmónica de Sevilla, dirigida por

Luis Izquierdo. Se incluyó el estreno mundial de una obra-en-cargo de Manuel Castillo.

JACQUES CHARPENTIER, GRAN PREMIO DE LA VILLA DE PARIS 1978

Jacques Charpentier, discípulo de Olivier Messiaen y actual inspector general de la Secretaría de Cultura, ha sido laureado con el «palmarés» del «Grand Prix» de la Villa de París 1978, en el apartado de Música.

GEORGES AURIC, «GRAND PRIX NATIONAL 1978»

El famoso compositor francés Georges Auric, fundador del Grupo de los Seis, acaba de ser galardonado por el Gobierno francés con el «Grand Prix National de la Musique». Georges Auric es el presidente de Honor de la Sociedad de Autores, Compositores y Editores de Música.

APARICION DE «MUSICA EN ESPAÑA»

La Dirección General de la Música ha presentado recientemente el número cero (febrero-marzo de 1979) de un boletín de información que lleva por nombre **Música en España**. Se trata de una publicación oficial elaborada por el Gabinete Técnico de la Dirección General, sostenida, en consecuencia, con cargo a los Presupuestos Generales del Estado, y de aparición —según se anuncia— en principio bimestral. «**Música en España** —leemos en el editorial del número cero— intenta justamente informar de música, es decir, no sólo «vehicular» (sic) datos, sino ofrecerlos de forma sugestiva y constante para que puedan ser utilizados.»

El número cero se mueve, básicamente, entre el anuncio y la estadística: detalle de las subvenciones y patrocinios económicos de la Dirección General en 1978; relación de las entidades musicales españolas y datos sobre su actividad; reseña de Orquestas, Coros y Conservatorios estatales o no estatales; cita de actuaciones de músicos españoles en el extranjero; información sobre la vida lírica y el incipiente Ballet Nacional;



convocatoria de cursos, concursos y premios; lista de novedades editoriales y discográficas españolas; un trabajo de Oriol Martorell sobre aspectos sociológicos del canto coral, y una sección dedicada a «La Prensa y la Música», que en esta ocasión reproduce dos artículos publicados por primera vez en **Arriba y Pueblo**.

Todo intento en pro de la difusión de la música en España merecerá siempre nuestro apoyo incondicional. Aunque no compartamos en su rotunda totalidad la afirmación inicial del editorial en el número cero: «La vida musical española adolece de cierta desorganización, debida a la falta de una información musical permanente, seria y organizada», el Boletín de la Dirección General de la Música puede llegar a ser una fuente de información verdaderamente útil a todos los que orbitamos, con mayor o menor significación, en el débil sistema solar de nuestra vida musical. Para ello habrá de mejorar, disciplinar y hacer más efectiva la oferta de datos de toda índole, que en el número cero es, y debe seguir siéndolo en los sucesivos, el «corpus» de la publicación, y evitar los peligros casi insuperables a la gran mayoría de las ediciones periódicas oficiales: la servidumbre al poder constituido y la privatización disimulada del medio informativo. Para que un Boletín oficial de información musical sea esperado y consultado por todos se requiere mucho amor, total neutralidad, imaginación editorial y, en definitiva, vocación de servicio público en sus mentores y realizadores. En otro caso, seguirá la suerte de tantos y tantos prospectos propagandísticos, abandonados por los rincones de las salas de espera. Por ejemplo, sin entrar ahora en consideraciones legales, queremos recoger hoy aquí la «sorpresa» de los medios comerciales musicales, que recibieron las tarifas publicitarias del Boletín en gestación como las hubieran recibido de cualquier Empresa privada. De hecho, el número cero contiene publicidad contratada y anuncia en «mancheta» la dirección postal para tal contratación.

Los próximos números de **Música en España** nos darán la verdadera medida de sus metas. RITMO desea muy de corazón que el Boletín de la Dirección General de la Música las defina con sus hechos y sepa encontrar el terreno donde su juego pueda ser más positivo para la vida musical española. Son muy pocas las publicaciones —oficiales y privadas— que se afanan en nuestro país con temas musicales, y ello es otro motivo para desear que **Música en España** se haga respetar y se consolide.

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

GIACOMO LAURI-VOLPI

(1893-1979)



Entre el 11 de diciembre de 1893 y el 17 de marzo de 1979 transcurrió la larga y provechosa vida de Giacomo Lauri-Volpi, el «tenor de la voz eterna», como se le llegó a llamar. Hoy, a raíz de su inesperado fallecimiento, víctima de una trombosis cerebral, horas antes de su investidura como académico numerario de San Carlos, de Valencia (ocupando el sillón dejado vacante por el Marqués de Lozoya), parece justo, aparte hacerse eco y lamentarse del evento, rendir memoria al cantante y realizar un breve apunte crítico de su voz y de su técnica. Y ello con independencia del estudio más amplio, profundo y pormenorizado que en un futuro nos ofrecerá Manuel Torregrosa, amigo y colaborador del maestro. Traductor también de sus trabajos, alguno de los cuales tuvo RITMO la fortuna de publicar.

Lauri-Volpi estuvo dotado por la madre naturaleza de una voz que hoy llamaríamos «de oro»; una voz que, prácticamente, no requirió «gimnasia» formativa, y que hizo de su dueño un triunfador de la noche a la mañana, casi con el único bagaje técnico de sus seis meses de estudio con el barítono Cotoqni. El instrumento, en verdad, poseía características únicas: homogeneidad, brillo, amplitud, intensidad, extensión (tres octavas), flexibilidad, ductibilidad para la emisión a «mezzavoce» y para las «filature»... El color, inicialmente, era de lírico, incluso de lírico-ligero, tal era la facilidad para producir sonidos aflautados y suaves acentos. De hecho, comenzó su carrera cantando papeles típicos de «grazzia»: «Des Grieux», «Arturo», «Almaviva». En ellos podía no solamente cautivar con la belleza del timbre y la dulzura del matiz, sino revestir a los personajes de una «carne» especial, provista de corporeidad, de peso, sin que por ello dejaran de poseer el encanto romántico-elegíaco que originariamente los caracteriza. La amplitud de la voz, la firmeza de los agudos le otorgaba, por otra parte, una masculinidad evidente. En seguida, claro (en trayectoria en cierto modo similar a la de Caruso, del que era tan distinto), el cantante se enfrentó con partes más netamente líricas («Duque de Mantua», «Cavaradossi») o «spinto» («Radamés», «Calaf», «Manrico») y, con los años, con cometidos decididamente dramáticos («Otello»). En todos ellos podía combinar, con la mayor de las naturalidades, con

un fraseo sólido y una vocalización clara y precisa, el canto a media y a plena voz, el impulso varonilmente romántico y el acento más convincente. La intensidad y pureza del canto compensaba las posibles deficiencias que pudieran existir en lo escénico. La técnica era excelente desde el momento en que —de manera muy espontánea e intuitiva— sabía servirse del prodigioso instrumento para cantar, con gran corrección musical, sin problemas de ningún tipo y resistencia física inusual. No hay más que escucharle en cualquiera de sus grabaciones (cuanto más antiguas, mejor) para darse cuenta de la perfecta unión que se establecía entre la voz y los medios que la manejaban y administraban; de la ortodoxia —dentro de ciertas peculiaridades— de la emisión: la columna de aire siempre actuando de elemento de apoyo y de impulsor del sonido, pleno de vibraciones, de «squillo», conduciéndolo de manera directa hacia los escalones superiores del registro de cabeza, encontrando naturalmente los puntos vibratorios enriquecedores, las resonancias más poderosas. La pasta, la materia, corpóreas; el color, netamente tenoril; la potencia, el brillo, rotundos y contundentes. Factores que convertían, ciertamente, a Lauri-Volpi en el prototipo del «tenor absoluto» dentro de un determinado repertorio. Un tenor que estaba en el secreto, conocido de tan pocos, de la respiración llamada intercostal; aquella que permite, con el menor esfuerzo físico, dar el definitivo impulso al sonido, dotándole, sí, de cuerpo y consistencia, pero también, y sobre todo, de aérea vibración, de proyección en el espacio. Cualidad ésta que el tenor italiano conservó —con las lógicas erosiones físicas en los demás aspectos del instrumento— prácticamente hasta su muerte. Recordemos su histórico «Nessun dorma», a los setenta y nueve años, en el Liceo, o su fragmento de la «Donna e mobile», en el Real, de Madrid, a los ochenta y cuatro. El aliento, la fuerza, la «impostación» todavía existían. Fenómeno, desde luego, raro, aunque para explicárselo no creo que haya que recurrir, como él hacía, a ningún tipo de misticismo, iluminación divina o don sobrenatural.

¿Fue Lauri-Volpi, entonces, un cantante perfecto o una voz única? No. Fue, sí, sobre todo, un extraordinario instrumento, manejado con soberana facilidad; pero dentro del mismo campo del tenor, y más concretamente del tenor vertido hacia el repertorio italiano o francés, ha habido otros, quizá sin sus medios, que le han podido aventajar en cualidades expresivas, en refinamiento, en convicción dramática o en condiciones propiamente musicales. El cantante —nadie es perfecto, desde luego— tenía, por ejemplo, ciertos problemas —que fueron creciendo a medida que avanzaba su carrera— de afinación. Incluso en sus mejores registros discográficos y en sus más señaladas interpretaciones pueden detectarse concretos momentos, leves si se quiere, pero reales, en los que la entonación no es precisa. A lo largo del tiempo, de forma muy clara, fue perdiendo tersura de emisión, flexibilidad, facilidad para las medias voces, habilidad para las «sfumature». Hasta el punto de que, aun en grabaciones famosas, como la de *Il trovatore*, de 1951, hay poca coherencia expositiva y el sonido se produce con rudeza, a impulsos. Claro que, se puede decir, tenía ya cincuenta y ocho años. De todas formas, estos defectos se venían detectando ya desde finales de los años treinta y principios de los cuarenta, que es el momento en el que se establece la frontera de las dos épocas en las que estimo se divide su carrera. Escuchemos cualquiera de sus grabaciones de los veinte (recogidas muchas de ellas en un sensacional disco de la colección austríaca *Lebendige Vergangenheit*) y, pese a las ligeras desafinaciones, nos extasiaremos ante la belleza de la voz y la exquisitez del canto. No nos sucederá lo mismo en las tomas de quince años después, en donde la dulzura es reemplazada en muchas ocasiones por la dureza, y la belleza y redondez (aunque no el poder) de los agudos, por el desabrido campaneo y la exagerada oscilación, a veces cercana a lo estentóreo (Do «de pecho» de «Di quella pira»).

Artista indiscutible en cualquier caso, una de las más grandes voces de todas las épocas, Lauri-Volpi brilló con luz refulgente durante décadas, sobre todo en la interpretación de los héroes románticos (sus acercamientos a lo verista no tuvieron la misma calidad). Sus características vocales, en parte descritas, sus peculiaridades (la manera, no estudiada, de resolver el «paso», por ejemplo) le colocan en un lugar preferente en la historia de la voz cantada.

ARTURO REVERTER

AVANCE DE INFORMACION INTERNACIONAL

ALGUNOS ACONTECIMIENTOS MUSICALES PARA EL MES DE MAYO

AMSTERDAN

Stadsschouwburg. De Nederlandse Operastichting. Días 2, 6 y 14, **Die Zauberflöte** (Mozart), montaje de Filippo Sanjust y dirección musical de Hans Vonk, y con R. Alexander, A. Andriessen, A. Bello, H. van Bork, T. van der Putten, P. van den Berg, N. Boer, W. Goedhardt, D. Kavros, R. Leggate, B. Luxon, A. Spijker.

Concertgebouw. Orquesta del Concertgebouw. Días 2 y 3, Bernard Haitink, director; Maurizio Pollini, solista. **Introducción y Allegro** (Schumann), **Concierto para piano** (Schumann) y **Daphnis et Chloé**, integral (Ravel).

BERLIN

Deutsche Staatsoper. Día 5, estreno del nuevo montaje de **Carmen** (Bizet), de Erhard Fischer y Wilfried Werz, dirección musical de Heinz Fricke, y con Ute Trekel-Burckhardt, Reiner Goldberg, Magdalena Falewicz. Días 9 y 22, **Ariadne auf Naxos** (R. Strauss), montaje de Erhard Fischer y Wilfried Werz, dirección musical de Arthur Apelt, y con Anna Tomowa-Sintow, Isabella Nawe, Ute Trekel-Burckhardt, Harald Neukirch, Joachim Arndt, Siegfried Lorenz. Día 25, **Der Rosenkavalier** (R. Strauss), montaje de Erhard Fischer y Wilfried Werz, dirección musical de Otmar Suitner, y con Anna Tomowa-Sintow, Siegfried Vogel, Ingeborg Springer, Isabella Nawe, Günther Leib. Días 18 y 19, Staatskapelle Berlín. Kyrill Kondrashin, director. **Sexta sinfonía** (Mahler). Días 30 y 31, Staatskapelle Berlín. Otmar Suitner, director. Palestrina (Pfitzner), versión de concierto. De los solistas sólo se conoce, a la hora de redactar esta información, un nombre: Eberhard Büchner.

BERLIN OCCIDENTAL

Deutsche Oper. Día 11, estreno del nuevo montaje de **Carmen** (Bizet), de Peter Beauvais y Pier Luigi Samaritani. Dirección musical de Horst Stein y con Agnes Baltsa, Lucy Peacock, René Kollo, José van Dam.

Philharmonie. Día 1, recital de Claudio Arrau. Día 6, Orquesta Filarmónica de Londres. Eugen Jochum, director. **Variaciones Frank-Bridge** (Britten), **Don Juan** (R. Strauss) y **Tercera sinfonía, "Heroica"** (Beethoven). Días 27

y 28, Orquesta Sinfónica de la Radio de Berlín. Leif Segerstam, director; Alicia de Larrocha, solista. **Sinfonía concertante para violín, violonchelo, oboe, fagot y orquesta** (Haydn), **Segundo concierto para piano** (Beethoven) y **Sinfonía número 41, "Júpiter"** (Mozart).

ESTRASBURGO

Théâtre Municipal. Opéra du Rhin. Días 24 y 29, **Macbeth** (Verdi), montaje de Vaclav Kaslik y Heinz Balthes, dirección musical de Christof Prick, con Re Yang Kim, Christine West, Julius Best, Mario Muraro, Bruno Pola, Heikki Toivanen.

FILADELFIA

Academy of Music. Orquesta de Filadelfia. Días 4 y 5, Riccardo Muti, director; Alicia de Larrocha, solista. **Ramificaciones** (Ligeti), **Tercer concierto para piano** (Beethoven) y **Cuarta sinfonía** (Brahms). Días 11 y 12, Riccardo Muti, director; Franco Gulli, solista. **Serenata Notturna** (Mozart), **Sinfonía número 25** (Mozart) y **Concierto para violín** (Beethoven). Días 17, 18 y 19, Eugène Ormandy, director; Irene Gubrud, solista. **Star Child** (Crumb) y **Sexta sinfonía, "Patética"** (Tchaikovsky). Días 24, 25 y 26, Eugen Ormandy, director; programa a determinar.

Los días 28 y 31 de mayo y 2 de junio, tres representaciones de la Metropolitan Opera de Nueva York. Se pondrán en escena **Don Carlo** (Verdi) y **Don Pasquale** (Donizetti) y otra ópera a determinar.

GINEBRA

Grand Théâtre de Genève. Días 1 y 3, **Arabella** (R. Strauss), montaje de Imo Moszkowicz y Max Röthlisberger, dirección musical de Heinrich Hollreiser, y con Gundula Janowitz, Gabriele Fuchs, Herta Töpfer, Deborah Cook, Leif Roar, Kurt Böhme, Thomas Herdon, Hermann Winkler, Peter Weber. Día 2, recital de Marilyn Horne, con Martin Katz al piano. Días 17, 19, 21, 24 y 26, **La Forza del Destino** (Verdi), montaje de Jean-Claude Auvray y Hubert Monloup, dirección musical de Giuseppe Patane, y con Martina Arroyo, María Luisa Nave, Giuseppe Giacomini, Matteo Manuguerra, Bonaldo Giaiotti, Gabriel Bacquier, Virginia Love, Rémy Corazza, Francisco Vergara.

HAMBURGO

Hamburgische Staatsoper. Días 2, 5, 8, 30, **Manon Lescaut** (Puccini), montaje de Götz Friedrich y Günther Schneider-Siemssen —estrenado el 29 de abril del año en curso—, dirección musical de Silvio Varviso, y con Sylvia Sass, Franz Grundherber, Plácido Domingo, Franz Ferdinand Nentwig, Peter Haage. El día 18, recital de Margaret Price. El día 29, concierto de la Orquesta Filarmónica de Hamburgo. Aldo Ceccato, director; Jean Claude Gérard, solista. **Tercera sinfonía, "Escocesa"** (Mendelssohn), **Notturno trasognati para flauta y pequeña orquesta** (Manfred Trojahn) y **Cuarta sinfonía** (Brahms). De las obras de repertorio destacaremos: **La Traviata** (Verdi), montaje de Folke Abenius y Toni Businger, dirección musical de Nello Santi, y con Teresa Zylis-Gara, Elisabeth Steiner, Olive Fredicks, Giacomo Aragall, Piero Cappuccilli; **Die Entführung aus dem Serail** (Mozart), montaje de Alfred Siercke y Wilhelm Reinking, y dirección musical de Theodor Guschlbauer, y con Edda Moser, Ruth Welting, Horst Laubenthal, Frieder Stricker, Stafford Dean.

Musikhalle. Días 6 y 7, Orquesta Filarmónica de Hamburgo. Aldo Ceccato, director; Nathan Milstein, solista. **Concierto para violín** (Beethoven) y **Tercera sinfonía** (Brahms). Día 10, recital de Alfred Brendel. Días 13 y 14, NDR - Sinfonieorchester.



Nueva York: Avery Fisher Hall.

Hans Zender, director; Henryk Szeryng, solista. Obras de Brahms y Schumann. Días 27 y 28, Orquesta Filarmónica de Hamburgo, con el mismo programa que el anunciado para el día 29 en la Hamburgische Staatsoper. Día 27, después del concierto de la Filarmónica de Hamburgo, concierto de la Orquesta Nacional de Washington bajo la dirección de Mstislav Rostropovitch.

LEIPZIG

Kongresshalle. Orquesta Gewandhaus de Leipzig. Días 3 y 4, Kurt Masur, director; Adele Stolte, Gisela Pohl, Reiner Goldberg y Hermann Christian Polster, solistas. Gewandhauschor. **Réquiem** (Dvorak). Días 17 y 18, Kurt Masur, director; Annerose

Schmidt, solista. **Preludio para la siesta de un fauno** (Debussy) **Noches en los jardines de España** (Falla), **Concierto para piano mano izquierda** (Ravel), e **Impresioni brasiliane** (Respighi). Días 24 y 25, Jiri Belohlavek, director. **Carnaval**, obertura (Dvorak), **Música para "Rosamunda"** (Schubert) y **Danzas eslavas**, op. 72 (Dvorak).

LONDRES

Covent Garden. Días 3, 5, 9, 15 y 19, **The Ice Break** (Michael Tippett), montaje de Sam Wana-maker y Ralph Koltai, dirección musical de David Atherton, y con John Shirley-Quirk, Heather Harper, Tom McDonnell, Elizabeth Vaughn, Clyde Walker, John Dobson, Roderick Kennedy. Días 4 y 7, **Il barbiere di Siviglia** (Rossini), montaje de Jeremy Sutcliffe y Jean-Denis Malclès, dirección musical de Lamberto Gardelli, con David Rendall, Domenico Trimarchi, Forbes Robinson, Hermann Prey, Tom McDonnell, Josephine Veasey, Anne Wilkens. Día 21, estreno del nuevo montaje original de la English National Opera, de **Werther**, realizado por John Copley y Stefanos Lazaridis, con vestuario de Michael Stennett, con dirección musical de Michel Plasson, con Teresa Berganza, Alfredo Kraus, Jonathan Summers, Robert Lloyd, Paul Crook, Malcolm King, Isobel Buchanan. Ha-

brá representaciones los días 24 y 29 de mayo y 1 de junio, además de la "première" y otras en el mes de junio, que oportunamente anunciaremos. Los días 25 y 28 de mayo y 2 de junio, **La Bohème** (Puccini), montaje de John Copley y Julia Trevelyan Oman, dirección musical de García Navarro, y con Thomas Allen, Neil Shicoff, Malcolm King, John Rawnsley, Brian Donlan, Kiri te Kanawa, Diana Reed, Eric Garrett.

Royal Festival Hall. Día 1, Royal Philharmonic Orchestra. Charles Dutoit, director; Kyung-Wha Chung, solista. **Ma merrit l'oye**, "suite" (Ravel), **Concierto para violín** (Mendelssohn) y **Scheherazade** (Rimsky-Korsakov). Día 3, Orquesta Philharmonia. Zdenek Macal, director.

Franca Clidat, solista. **Vltava**, de Ma Vlast (Smetana), **Concierto para piano** (Grieg) y **Así habló Zaratustra** (R. Strauss). Día 6, Orquesta Philharmonia. Zdenek Macal, director; Yehudi Menuhin, solista. **Las bodas de Figaro**, obertura (Mozart), **Concierto para violín** (Beethoven) y **Novena sinfonía, "Del Nuevo Mundo"** (Dvorak). Día 8. Orquesta Sinfónica de Londres. Colin Davis, director; Stephen Bishop-Kovacevich, solista. **Segundo concierto para piano** (Brahms) y **Primera sinfonía** (Mahler). Días 10 y 13, Orquesta Filarmónica de Londres. Klaus Tennstedt, director. **Novena sinfonía** (Mahler). Día 13, después del concierto antes reseñado, Orquesta Sinfónica de Londres. Leonard Bernstein, director. En el programa se incluye la "sute" de **El pájaro de fuego** (Stravinsky). Día 15, Orquesta Philharmonia. Vladimir Ashkenazy, director y solista. **Sinfonía número 29** (Mozart), **Concierto para piano, KV 491** (Mozart), y **Segunda Sinfonía** (Sibelius). Día 17, Orquesta Sinfónica de Londres. Riccardo Chilly, director; Birgit Nilsson, solista. El programa incluye **Wesendonk Lieder** (Wagner). Día 20, Royal Philharmonic Orchestra. Witold Rowicki, director; John Williams, solista. Tema, "Variaciones" y "Fuga" de la **Segunda sinfonía**

MILAN

Teatro alla Scala. En lo que resta de temporada, hasta el mes de junio, podrán contemplarse los siguientes espectáculos: reposición del montaje de **Macbeth** (Verdi); **The Rake's Progress** (Stravinsky), con dirección musical de Riccardo Chailly; reposición del montaje de Ronconi y Aulenti de **Wozzek** (Berg), con dirección musical de Claudio Abbado, y el montaje de la Opera de París de **Lulu** (Berg), en un intercambio entre ambos teatros líricos, que posibilitará que en la capital francesa pueda ser conocido el montaje milanés de **Wozzek** a que antes hacíamos referencia.

MUNICH

National-Theater. Día 7, concierto de la Orquesta del Estado de Baviera. Dmitry Kitayenko, director; Wladimir Krainyew, solista. El programa incluye el **Primer concierto para piano** (Prokofiev) y la **Segunda sinfonía** (Rachmaninoff).

Herkulesaal der Residenz. Días 10 y 11, Orquesta Sinfónica de la Radiodifusión de Baviera. Carlos Kleiber, director; Maurizio Pollini, solista. **Carna-**

para violín, KV 218 (Mozart), y **Cuarta sinfonía** (Bruckner).

Kongress-saal des Deutschen Museums. Día 18, repetición del concierto anunciado para los días 16 y 17 en la Herkulesaal der Residenz. Día 30, el mismo concierto que el anunciado para el día 31 en la Herkulesaal der Residenz.

NUEVA YORK

Avery Fisher Hall. Orquesta Filarmónica de Nueva York. Días 3, 4 y 5, Zubin Mehta, director; Vladimir Ashkenazy, solista. **Primera sinfonía** (Schubert), **Segundo concierto para piano** (Bartok) y **Cuarta sinfonía** (Tchaikovsky).

Carnegie Hall. Orquesta Filarmónica de Los Angeles. Carlo Maria Giulini, director. Día 3, Carol Neblett, Gwendolyn Killebrew, Robert Tear y Simon Estes, solistas. Temple University Choir. **Egmont**, obertura (Beethoven), y **Novena sinfonía** (Beethoven). Día 4, Frederica von Stade, solista. **Ma mère l'oye** (Ravel), **Shéhérazade** (Ravel), **Prélude à l'après-midi d'un faune** (Debussy) y **La Mer** (Debussy). Día 5, **Sinfonía número 35, "Haffner"** (Mozart), **Mathis der Maler** (Hindemith) y **Tercera sinfonía, "Heroica"** (Beethoven). Orquesta Sinfónica de Chicago. Días 14 y 15, Georg Solti, director. **Euryanthe**, obertura (Weber), **Cuarta sinfonía** (Beethoven) y **Cuarta sinfonía** (Tchaikovsky). Días 16 y 18, Georg Solti, director. **Khovantchina**, preludio (Mussorgsky), **Primera sinfonía** (Shostakovich) y **Novena sinfonía** (Schubert).

PARIS

Théâtre National de l'Opéra. Día 2, **La Bohème** (Puccini), montaje de Gian-Carlo Menotti y Pier Luigi Samaritani, dirección musical de Giuseppe Patane, y con Giacomo Aragall, Yves Bisson, Thomas Allen, Samuel Ramey, Jacques Loreau, Kiri te Kanawa, Wilhelmine Fernández, Georges Scamps, Fernand Dumont, Mario Agnetti. Días 11, 14, 17, 19, 22 y 24, **L'Enfant et les sortilèges** (Ravel), montaje de Jorge Lavelli y Max Bignens, dirección musical de Seiji Ozawa, con Jocelyne Taillon, Francine Arrauzau, Françoise Garner, Christiane Eda-Pierre, Jane Berbie, Anna Ringart, Daniele Perriers, Eliane Lublin, Roger Sayer, Yves Bisson, Michel Senechal; **Oedipus Rex** (Stravinsky), montaje de Jorge Lavelli y Max Bignens, dirección musical de Seiji Ozawa, con Kenneth Riegel, Viorica Cortez, Siegmund Nimsger, John Macurdy, Michel Senechal, Jean-Marie Freneau, Paul Emile Deiber. El día 10, recital de Gundula Janowitz.

Salle Favart. Los días 7, 11, 12, 16 —primera parte— y 9, 10, 14, 15 —segunda parte—, el espectáculo **Integral Erik Satie**, con coordinación y composición es-

cénica general de Humbert Camerlo, espacio escénico de Jean Albert Derouille, dirección musical de Marius Constant, y con la participación de Ensemble Ars Nova, miembros de la Compañía y de la Orquesta de la Opera de París, Les Marionnettes de Bruxelles (Théâtre Toone) y la Compañía Pilobolus.

Théâtre des Champs-Élysées. Orquesta Nacional de Francia. Día 16, Seiji Ozawa, director. **Romeo y Julieta**, obertura (Tchaikovsky), y **Novena sinfonía, "Del Nuevo Mundo"** (Dvorak). Día 21, Lovro von Matacic, director; patrice Fontanarosa, solista. **Concierto para violín y orquesta** (R. Strauss) y **Quinta sinfonía** (Bruckner).

Salle Pleyel. Día 9, Orquesta Nacional de Francia y Coros de Radio France. Kazimierz Kord, director; Valerie Masterson, Francisco Araiza, Alfreda Hodgson y Simon Estes, solistas. **Requiem** (Mozart) y **Te Deum** (Bruckner).

SAN FRANCISCO

War Memorial Opera House. Orquesta Sinfónica de San Francisco. Edo de Waart, director. Días 2, 3, 4 y 5, Swingle II, solistas. **Sinfonía número 8, "Le Soir"** (Haydn), **Sinfonía** (Berio), **Variaciones para orquesta** (Webern) y **Segunda sinfonía** (Beethoven). Días 9, 10, 11 y 12, Jessye Norman y Wolfgang Brendel, solistas. **"Divertimento" para cuerdas, WV 136** (Mozart), **Symphony of Spirituals** (Gould) y **Des Knaben Wunderhorn** (Mahler). Días 16, 17, 18 y 19, **Octava sinfonía** (Bruckner). Días 23, 24, 25 y 26, Tatiana Troyanos, Vinson Cole, Michael Devlin, solistas. Coro de la Orquesta Sinfónica de San Francisco. **La condenación de Fausto** (Berlioz).

VIENA

Staatsoper. Dentro de la primera quincena de este mes de mayo que reseñamos estaban anunciadas las series de representaciones operísticas organizadas —a veces también dirigidas escénicamente— y dirigidas musicalmente por Herbert von Karajan. A la hora de dar a la imprenta esta información, la Opera de Viena no ha hecho pública al respecto ninguna noticia sobre si tendrán o no lugar estas representaciones especiales, ni, por consiguiente, los títulos e intérpretes de las mismas, caso de llevarse a cabo en este Festival Karajan en la Opera de Viena.

Konzerthaus. Día 27, Orquesta Filarmónica de Viena. Leonard Bernstein, director y solista; Itzhak Perlman, Lynn Harrell, solistas. Obras de Beethoven, entre las que se incluye el **Triple concierto**. Días 30 y 31, Orquesta Filarmónica de Viena. Leonard Bernstein, director; Daniel Barenboim, solista. **Conciertos para piano números 3 y 5, "Emperador"** (Beethoven).



Paris: Théâtre National de l'Opéra.

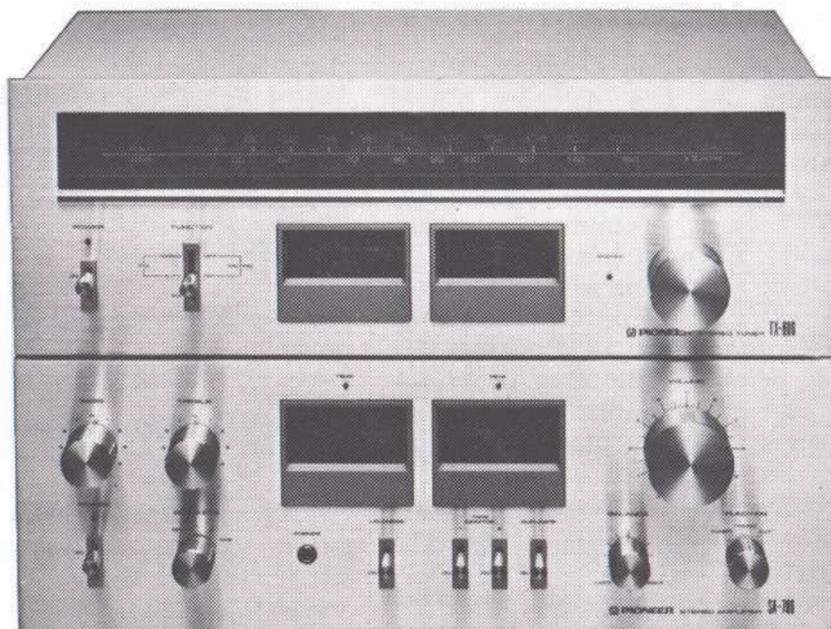
(Szymanowski), **Concierto de Aranjuez** (Rodrigo) y **Cuarta sinfonía** (Tchaikovsky). Día 22. Orquesta Sinfónica de Londres. Karl Böhm, director. **Segunda y cuarta sinfonías** (Brahms). Día 24, Royal Philharmonic Orchestra. Antal Dorati, director; Yehudi Menuhin, solista. **El mandarín maravilloso, "suite"** (Bartok), **Segundo concierto para violín** (Bartok) y **Concierto para orquesta** (Bartok). Día 27, Orquesta Philharmonia. Kyrill Kondrahin, director. Programa a determinar con posterioridad. Día 29, Orquesta Philharmonia. Lorin Maazel, director; Julia Hamari, solista. "Adagio" de la **Décima sinfonía** (Mahler) y **Cuarta sinfonía** (Mahler). Día 31, Orquesta Sinfónica de Londres. Karl Böhm, director. **Primera y Tercera sinfonías** (Brahms).

Queen Elizabeth Hall. Día 29, Cuarteto Amadeus, con un programa Beethoven.

val, obertura (Dvorak), **Concierto para piano, op. 54** (Schumann) y **Séptima sinfonía** (Beethoven). Días 16 y 17, Orquesta Filarmónica de Munich. Gary Bertini, director; Claudio Arrau, solista. **Segundo concierto para piano** (Brahms) y **Sinfonía "Fantástica"** (Berlioz). Día 18, quinto concierto de la temporada de "Música viva" de la Radiodifusión de Baviera. Coro de la Radiodifusión de Baviera. Heinz Mende, director; Urszula Koszut y Karl-Bernhard Sebon, solistas; Annapolis Brass Quintet. **Fanfare for a new Theatre** (Stravinsky), **Misa para soprano y coro** —estreno mundial— (Rafael Kubelik), **Brass Quintet** (Elliott Carter), **Ensembles for Brass Quintet** (G. Heusenstamm) y **Passionato para flauta y coro mixto** (Milko Kelenen). Día 31, Orquesta Filarmónica de Munich. Theodor Guschlbauer, director; Christian Altenburger, solista. **Concierto**

LOS ARGUMENTOS DE ALTA FIDELIDAD

PIONEER®



AMPLIFICADORES Y SINTONIZADORES

Cinco modelos de amplificadores integrados. En esta gama PIONEER ha completado la fiabilidad tradicional de su diseño incluyendo los últimos avances tecnológicos: doble fuente de alimentación, acople directo en la etapa de potencia y otros muchos que Vd. podrá apreciar. Por otra parte todos los modelos de sintonizadores incorporan circuitos integrados exclusivos diseñados y fabricados especialmente por PIONEER en sus laboratorios de investigación de semiconductores.

RECEPTORES ESTEREOFONICOS

En la nueva serie SX, de receptores PIONEER, Vd. puede elegir entre 7 modelos distintos desde 20 W hasta 270 W RMS por canal, todos con un nivel superior de prestaciones. De hecho, al comprar un receptor PIONEER, en todos los niveles de precio y posibilidades Vd. adquiere la mejor combinación amplificador-sintonizador del mercado, en una solución de conjunto ventajosa.



PANTALLAS ACUSTICAS

PIONEER concede gran importancia a este componente de la cadena de alta fidelidad. Para conseguir resultados óptimos ha trabajado en 2 sentidos, desarrollando nuevos materiales para la fabricación de altavoces de graves y medios (fibra de carbono prensado) y creando nuevos sistemas para altavoces de agudos (piezoeléctrico). Esta tecnología de vanguardia se ha aplicado en los modelos de las series CS (recinto tipo infinito) y HPM (recinto tipo reflex). Especial mención merece la minipantalla CS-X3 que le asombrará por su excelente respuesta en frecuencia.

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: Teleataio

BARCELONA-21

Ganduxer, 76
Tel. 211 44 66
Telex: 53942

BILBAO-13

Simón Bolívar, 27
Tel. 442 20 50
Telex: 31486

SEVILLA-11

Av. República Argentina, 68-5.º
Tels. 45 18 30 - 45 25 98
Telex: 72771

VALENCIA-8

Av. del Cid, 2
Tel. 326 72 00
Telex: 64501

MUSICA EN VIVO

PANORAMA DE DOCE MESES

Un trabajo permanente en la plantilla de una revista forzosamente obliga a la selección: no siempre al cronista le es posible escribir de lo que le gusta o de lo que quiere. Ocurre así que temas de mayor o menor interés, pero siempre gratos al autor, han de quedar pospuestos en aras de críticas o comentarios de urgencia más preeminente. El caso es que el firmante de esta "Música en vivo-monstruo" se ha encontrado, despuntado ya 1979, con un mare magnum de acontecimientos musicales del año extinto y algún otro del casi recién nacido que, de una u otra forma, reclamaban espacio en estas páginas por evidentes razones de interés. Acontecimientos que, desgraciadamente, habían ido pasando en los meses precedentes a una posición de secundariedad a causa de las razones antedichas, que pueden llamarse entrevista con Celibidache, estudio sobre la discografía de Schubert, premios mundiales del disco, Frederica von Stade u ofertas discográficas varias.

En fin, reúno aquí una síntesis de actividades musicales diversas, presenciadas por mí en los últimos meses, atendiendo a una clasificación por ciudades más que a un esquema cronológico, hoy ya desfasado e innecesario. Hay, eso sí, una serie de actos especialmente cualificados, que van siendo epicentro de manifestaciones adyacentes: el *Fidelio* de Bernstein, en Viena y Milán; el Mahler de Karajan, el concierto "para extranjeros" de Wladimir Horowitz, en Nueva York; los nuevos montajes de *Rosenkavalier* y *Zauberflöte*, en Salzburg, o el estreno, en Londres, de una ópera de Janacek. Espacio, pues, para todo ello.

VIENA

El "Fidelio" de Bernstein

Si la Staatsoper ha conocido un acontecimiento absolutamente excepcional en su pasada temporada, éste fue el *Fidelio* dirigido en el coliseo vienes por Leonard Bernstein, aunque su plasmación final conociera algunos lunares llamativos; de cualquier forma, la Opera de Viena no ha vacilado en "exportar"

esta producción de *Fidelio* a otros escenarios, tales como la Scala milanese. Si *Fidelio* es obra de director, con "Lenny" en el foso esta afirmación se convirtió en axioma: su protagonismo en la interpretación es absoluto, apasionante, hasta el punto de que el "vedettismo" de Karajan en su no lejano *Fidelio* para Salzburg y para el disco quede oscurecido ante la apa-



Bernstein durante un ensayo del *Fidelio*.

bullante y omnipresente labor catalizadora de Bernstein, que también, como Karajan, ha llevado al disco su trabajo en registro ya publicado en casi todas las latitudes, con la inveterada excepción del mercado hispano.

Los días que precedieron al estreno de esta, así llamada, "nueva producción" vienesa estuvieron plagados de incertidumbres y sorpresas. El primer "forfait" vino de la mano de Caterina Ligendza, una cantante a cuyas "espantadas" vamos ya acostumbrándonos, que inesperadamente decidió huir literalmente de Viena y dejar a la Staatsoper sin "Leonora". Sólo unas horas después, el "Florestán" de la producción, Peter Hoffmann, situaba a Bernstein en la tétrica posición de encontrarse sin protagonistas. Con carácter de urgencia, Gundula Janowitz y René Kollo fueron convocados para suplir a los "desertores". Parece ser que Bernstein presionó a los directivos de la Staatsoper para que trataran de integrar en el reparto a la cada día más en alza Hildegard Behrens, pero compromisos contraídos por la que podía haber sido una reveladora "Leonora" impidieron toda avenencia.

Otra relativa sorpresa, y no sólo para este comentarista, fue que se calificase de "Neueinszenierung" una puesta en escena que no difería en nada de la presenciada por mí hace tres años en la misma Staatsoper, muy bien dirigida entonces por Horst Stein, y que yo comenté

para RITMO en su día (Cfr. RITMO, número 465, octubre de 1976: "Música en vivo"), producción debida a Günther Schneider-Siemssen, que no se tomó la molestia de alterar uno solo de los elementos del montaje. La concepción del "Régisseur" habitual de Karajan es, por otra parte, sobradamente hermosa y efectiva, basándose en un progresivo paso de la tiniebla a la luz, sugerentemente realizada en el descenso de un gigantesco puente levadizo que deja al descubierto, en el último cuadro, una escena dominada por luminosas tonalidades blancas.

Insisto en la plenipotencia de Bernstein en el protagonismo de la versión. Los vieneses han convertido ya a "Lenny" en algo propio, y en el intermedio de la "première", retransmitida por Eurovisión (España excluida, naturalmente), la Filarmónica impuso al maestro americano su más preciada condecoración, la medalla Nicolai. Al melómano y al discófilo me bastará con citarle, respecto de la ópera beethoveniana, los nombres de Furtwängler, Klemperer o Karajan para indicarle el nivel al que se sitúa el impresionante tratamiento dado por Bernstein a la pieza, y quizá para añadir que, en términos de ejecución orquestal, el estadounidense acaso viene a marcar la cota más alta alcanzada por director alguno. Por su singularidad, incuestionablemente polémica, debe citarse una "aportación" ideada por Bernstein de cara a la inclusión de la *Obertura "Leonora" número 3* entre los dos cuadros del acto segundo: el enlace entre el final del dúo "Leonora"-*"Florestán"*, en "diminuendo", con el acorde inicial, asimismo contenido, de la obertura, idea que Bernstein calificaría como "la mejor que he tenido en toda mi vida".

Otras cartas pintan para el

"elenco" vocal. Personalmente, debo confesar que siempre he sido "simpatizante" de Gundula Janowitz, pero el "hoy" de esta cantante, relativamente joven, no puede ser más desalentador: el timbre, un día cautivador por su limpieza y proyección, se ha vuelto mate y opaco; los agudos son metálicos y chirriantes, la antaño depurada afinación ha pasado a mejor vida, y la voz corre con lastimera dificultad. Su actuación musical fue penosa, llegando a hacernos pasar a los espectadores momentos de terrible vergüenza ajena en su "Komm, Hoffnung!"; dramáticamente, en cambio, su actuación sobre la escena fue la mejor del reparto, quizá porque, como suele ocurrir en estos casos, la cantante ha sentido la necesidad de potenciar sus capacidades como actriz a la vista de su evidente pérdida de cualidades vocales. Lamento emitir un juicio tan negativo de una intérprete que todavía conserva una musicalidad extraordinaria, como lo demuestra ese primer álbum del integral de *Lieder* schubertianos para voz femenina. La musicalidad de René Kollo es más dudosa, y de él esperaba cosas horribles, dado el ya inexistente estado de su instrumento vocal: sin embargo, sacando de donde ya no hay, Kollo campeó las terribles dificultades de su "particella" con pericia y buenas dosis de permisible teatralidad. Mejor, muchísimo mejor, los otros intérpretes, con especial mención para Lucia Popp, "Marcellina" de lujo, deliciosa en la escena, musicalmente irreprochable: la Popp es una de esas artistas que por inteligente limitación de su repertorio y nula antropofagia de actuaciones, que reduce a lo imprescindible, siempre está en forma y salva cualquier representación en la que interviene con niveles de actuación altísi-

Gundula Janowitz y René Kollo en la última escena de *Fidelio*.





Wanda (Toscanini) y Wladimir Horowitz.

mos; su profesionalidad debería ser ejemplo para muchos compañeros y compañeras de carrera. Alta calificación asimismo para Hans Sotin, tenebroso "Pizarro", y para Manfred Jungwirth, "Rocco" compasivo y humanitario. Válido, un poco llorón, el "Jaquino" de Adolf Dalapozza, y ajustado en su breve intervención Hans Helm como el "Ministro" (suplido en la grabación discográfica por Fischer-Dieskau). Totalmente extraordinaria la prestación del Coro de la Opera, preparado por ese gran maestro que es Norbert Balatsch. Bernstein, empero, "über alles". A pesar de sus deficiencias vocales, este **Fidelio** vienés marca un hito en la dilatada relación de la Staatsoper con esta obra.

NUEVA YORK

Horowitz

Por fin, este cronista ha experimentado la vivencia de la realización de una de sus más antiguas ilusiones: ver en vivo a Wladimir Horowitz. Creo que nunca he ocultado mi admiración por el hombre al que considero el pianista del siglo, idea que, a lo largo de los años, he visto es compartida por muchos músicos, entre los que se cuentan famosos intérpretes del teclado. Horowitz, empero, era para mí una figura esencialmente fonográfica; jamás le había visto directamente (sí conocía su famoso recital para la cadena de televisión de la CBS americana), y el hecho de que el pianista hubiese planteado categóricamente que no tenía intención de salir de Estados Unidos para dar conciertos "en lo que le quedase de vida" reducía de forma drástica mis posibilidades de contemplar alguna vez una actuación suya en vivo. Pero el milagro se produjo el pasado año; Horowitz celebraba el 50 aniversario de su debut en Norteamérica, y a requerimiento de miles de admiradores de todo el orbe se brindó a dar un concierto para **extranjeros**, es decir, un recital en su local predilecto, el Carnegie Hall, para el que la taquilla no estaría abierta a los neoyorquinos: partiendo de esta singular premisa, las entradas se distribuyeron entre diversas agencias de viajes y conciertos

de Inglaterra, Alemania, Francia, Japón, Finlandia, Italia y demás países del orbe civilizado, con la inevitable excepción de nuestra patria. Yo conseguí mis entradas a través del concesionario inglés, que lleva el "jamesbondiano" nombre de Spectra: mi recuento del día del concierto establece que a Nueva York fuimos exactamente cuatro hispanos para ver a Horowitz, dos por vía británica y dos por vía francesa. Vaya desde aquí mi agradecimiento a Alfonso Aijón, de Ibermúsica, que me facilitó la compra de las preciadas entradas a través de la citada Spectra y, más aún, que me puso en contacto directo con el agente de Horowitz, Harold Shaw, lo que en última instancia me llevaría a conocer personalmente al pianista.

Precisamente, gracias a la amabilidad de Shaw, a las tres de la tarde del día antes del concierto, yo era una de las veintipocas personas autorizadas a presenciar el ensayo de Horowitz en Carnegie Hall. En las primeras filas, junto a Harold Shaw, tomó asiento Wanda Toscanini, esposa de Horowitz e hija del maestro italiano. Horowitz apareció por la escena acompañado del afinador, que se esforzaba en explicarle que el Steinway preparado para el recital había sido adaptado al diapason "oficial" internacional

(Horowitz no resiste el dar una nota una centésima de tono arriba o abajo del diapason internacional); advertidos de que debíamos mantenernos absolutamente callados, recibimos a Horowitz en un respetuoso silencio. El pianista se quita la americana, se queda en mangas de camisa y se sienta frente al piano, tras obligar al pobre afinador a una última comprobación. Comienza a tocar la **Polonesa-Fantasia, op. 61** (Chopin era la base de todo el recital), y a los pocos compases Wanda Horowitz-Toscanini le dice a viva voz: "¡Wladimir, volved el piano más a la derecha, que no se oye bien!". Horowitz y los operarios de la sala obedecen mansamente. "¡Wladimir, toca derecho, no te encojas!" "¿Por qué has hecho ese 'rubato', quieres que te llamen amanerado los críticos?" "¡Wladimir, no cantes mientras tocas, es de mala educación!"... Y así las dos horas de ensayo. Cuando, tras interrumpir Wanda la sección central de la "Marcha fúnebre" de la **Segunda sonata**, Horowitz se vuelve tiernamente hacia su esposa y la dice: "Corazón, tu parte no está en la partitura", más de uno de los presentes tiene la tentación de aplaudir. Pero, según me explicaría Harold Shaw, todo este trajín forma parte de la "vida conyugal y musical" del matrimonio Horowitz, en el que, irrupciones al margen, Wanda aparece como la primera 'Fan' declarada de su esposo. Horowitz ya ha ensayado todo el programa, incluso toca un **Nocturno** como posible "propina"; parece que se va a ir, pero mira a Wanda, nos mira a los demás y pregunta: "¿Creen que quedaría mal esto como 'encore'?", y ataca a velocidad diabólica una de sus piezas preferidas, **Etincelles**, de Mozkowsky; la respuesta, cuando concluye, es una ovación cerrada de los asistentes. Horowitz nos mira paternalmente: "Gracias... pero en los ensayos no se aplaude, caballeros". Y se marcha.

Media hora más tarde, en la Steinway Hall, hubo una rueda de prensa (?) con el pianista y

su esposa. Allí, desgraciadamente, ya no éramos veintitantos los presentes, sino cerca de cien periodistas venidos de todas partes del globo: viejos conocidos de los Premios Mundiales de Disco, tales como Edith Walter de "Harmonie", y su marido Jean-Jacques; el también francés ("Diapason") Georges Chérié y su esposa, Barbara; mi colega británico Edward Greenfield, Kenneth Furie, de "High Fidelity"; Belingardi, de Italia, y algún otro se hallaban, apretujados y "condensados", en torno a la mesa desde la que Horowitz y Wanda respondían a nuestras preguntas. Yo conseguí instalar el micrófono de mi magnetófono sobre la mesa y grabar todas las respuestas de Horowitz en medio del tumulto, de miles de 'clics' de cámaras fotográficas (inclúyase la mía) y de berridos en dieciocho lenguas. Horowitz contestó en inglés, en francés, en alemán, en italiano y hasta en ruso. Prometo a los lectores de RITMO que si en el próximo lustro consigo descifrar todo lo que se dice en los cuarenta minutos recogidos por mi 'cassette', lo transcribiré en estas páginas; palabra.

Al día siguiente, a las cuatro de la tarde (Horowitz tiene sus teorías al respecto: las "matinéas" son malas porque la gente no madruga, la noche no es buena porque el público quiere cenar, así que la mejor hora para un concierto es la primera de la tarde), un auditorio expectante y pluriparlante aguarda la aparición del pianista en el ahora engalanado escenario del Carnegie Hall. A las cuatro y cinco suenan por los altavoces de la sala avisos de prohibición de grabar o filmar el concierto en inglés, francés, italiano, español (¡milagro!), alemán y japonés. A las cuatro y once Horowitz sale a escena en medio de una ovación prematuramente delirante: se hace el silencio, las luces se apagan y Wladimir Horowitz, la leyenda viviente, comienza a tocar. Y al hacerlo toda la fantasmagoría, todo lo carnavalesco, lo anecdótico, lo epidérmico, se esfuman, porque ante el teclado

Un aspecto de la conferencia de prensa en la Steinway Hall: a la izquierda de la foto están Edward Greenfield y Pérez de Arteaga; Edith Walter, en el centro.



está, sí, el virtuoso de la técnica embrujada, el hombre capaz de hacer saltar las teclas con sus ataques compulsivos, el transcriptor (como Liszt) de óperas en deslumbrantes paráfrasis, en vulcanólogo del piano que ha "arreglado" los Cuadros de una exposición por encontrarlos demasiado sencillos; pero antes que todo eso está un músico integral, un intérprete absoluto, un artista poseedor en grado superlativo de las virtudes de la concentración y la hondura. Horowitz, el músico, está muy por encima de su anécdota, de su leyenda y de su entorno: él es uno de esos escasos concertistas que transmiten de inmediato el gozo de hacer música, de vivir la música; uno de esos raros artistas que transforman el recital o el concierto en una vivencia personal ajena a la circunstancia social o al instante cronológico; uno de esos personajes, en fin, que hacen buena la idea, de Celibidache, de la velada musical como "hecho irrepetible". Pocas veces le ha sido dado a esta comentarista sentir una sensación parecida de participación en un evento extraordinario, superador de reglas, cánones y medidas.

Lo "anormal", que en ese día era "normal", empieza con la insólita técnica digital y de pulsación de Horowitz: las manos van paralelas al piano, no en punta, y el ataque, asombrosamente, se produce siempre en línea horizontal y no vertical; Horowitz no deja caer las manos sobre el teclado, sino que parece filtrarlas en el mismo. La sesión se inicia con un Chopin eminentemente lírico, la **Barcarola, op. 60**; sin sobrepasar el 'forte', las matizaciones dinámicas resultan infinitas, dándose dos valores "ultra": el fraseo y la cristalinidad de las escalas. Al concluir esta pieza, dos retrasados entran al escenario, cuya parte posterior está asimismo habilitada para localidades, pasando por delante de Horowitz, que los mira despectivamente, atacando a renglón seguido las tres **Mazurkas** programadas. La **Op. 30, número 4**, es en sus manos un estudio de rítmica y color. La **Op. 17, número 4**, se torna un estudio de dinámica, desde el más insólito 'pppp' audible a un escueto 'mf'. La **Op. 33, número 4** igualmente, es asimismo concebida como un muestrario de posibilidades, en este caso de todas las relacionadas con el fraseo, estableciendo Horowitz en esta página interesantes conexiones con el futuro Dvorak; en general, las ilaciones que Horowitz establece entre la música de Chopin y otros pentagramas resultan sorprendentes, creando proyecciones para el material sonoro, aumentando la riqueza relacional del mismo. La **Sonata número 2 en Si bemol menor, op. 35**, cierra la primera parte del programa. Imposible resumir lo que Horowitz transmite a través de esta obra, que tanto ama; reproduzco algunas anotaciones que apunté en el programa de mano. En el "Grave" inicial, lo



Horowitz intentando entender una de las preguntas formuladas.

más notable es la forma de dejar extinguirse el último acorde a través del pedal. En el "Scherzo", prima el aire popular que confiere a la melodía del Trío. La "Marche funèbre" es, de por sí, un mundo: las manos de Horowitz abandonan su constante horizontalidad paralela al teclado para irse transformando en berbiquíes que horadan la superficie del piano, haciendo que la inexorable marcha crezca y se desarrolle beethovenianamente; pero, volviendo al tema de las conexiones, Horowitz nos hace mirar también, con este implacable 'ostinato' en 'crescendo', hacia el **Bydlo** de los **Cuadros mussorgskyanos**. La sección central de la marcha, en brutal contraste con el tratamiento precedente, es el colmo de la elegancia y la nobleza, una idea desprovista de afectación, cada vez más tenue, casi imperceptible. El "Presto" conclusivo es una postrera diablura digital, como un irreprimible enloquecimiento tras la agónica resignación de la marcha. Horowitz, en fin, sigue siendo el pianista capaz de hacer los más exacerbados contrastes de intensidad dinámica y emocional concebibles. La segunda parte se abre con la **Polonesa-Fantasia, op. 61**: guardo como símbolo de la versión el recuerdo de los arpeggios iniciales, dichos como un susurro. Viene después el **Nocturno póstumo en Mi menor**: Horowitz convierte esta obra juvenil, de un Chopin de diecisiete años, en una tierna reflexión de madurez, en la que —nuevamente las capacidades de conexión del pianista— se dan atisbos de Debussy. El recital se cierra con la **Balada número 1 en Sol menor, op. 23**, leída de forma dramática y vigorosa (aunque el célebre tema lírico surja como una irradiación), y al final contumazmente feroz; es éste un Chopin viril, enérgico y descarnado. Trazando una línea de referencia, se puede decir que Horowitz, en su velada Chopin, nos ha hecho pasar del lirismo inicial al ensueño, a la resignación tras la angustia, y, por último, al contraste con la más drástica realidad.

Si a Horowitz se le recibió en



Eugène Ormandy, decano de los titulares de orquesta a nivel mundial.

clima de entusiasmo, la despedida es apoteósica. Un primer "bis" es otro **Nocturno** chopiniano; el segundo, los inefables **Etincelles**; Horowitz da por terminado el recital, pero nadie se mueve de sus asientos: por fin, haciendo un gesto de apaciguamiento, se sienta nuevamente frente al piano e interpreta la célebre **Polonesa "Heroica"**, en una lectura de grandiosidad sobrecogedora, como si en esa partitura latieran con toda fuerza el **Emperador** beethoveniano y el **Primer concierto** de Brahms. Al concluir cierra el piano, lo señala haciendo un expresivo "se ha terminado", con los dedos, y desaparece de la escena. Cuando unos minutos después paso a los "camerinos" acompañado por Harold Shaw, un viejo mayordomo negro, encargado del Carnegie Hall desde tiempo inmemorial, me comenta: "Llevo casi cincuenta años escuchándole en esta sala intermitentemente, y pocas veces le he oído algo tan grande como la **Polonesa** que ha tocado al final". Horowitz, fumando apaciblemente, tiene cara de niño bueno que ha hecho bien los deberes. "¿Sabes? — comenta relajado—, jamás pensé que fuera a venir tanta gente, ¡no creía que me conocían en sitios tan distantes!"

Otros conciertos

La estancia en Nueva York me deparó la oportunidad de escuchar a tres famosas orquestas americanas (Filadelfia, Nueva York y Chicago), cuya situación

particular es diferente en cada caso. Filadelfia y Chicago actuaron en Carnegie Hall, en el ciclo que el vetusto local de la 7.^a Avenida organiza para orquestas invitadas; la New York Philharmonic lo hizo en su sede habitual, el Avery Fisher Hall del Lincoln Center. Al frente de las dos primeras agrupaciones actuaron sus respectivos titulares, Eugène Ormandy y Sir Georg Solti; con Nueva York intervino un interesante director invitado, Neville Marriner.

La Orquesta de Filadelfia, que se acerca ya a los ochenta años de vida activa, es un conjunto en vías de remozamiento: la "era Ormandy" parece acercarse a su conclusión, por razones obvias de edad e inevitable desgaste de su titular (más de cuarenta años asociado a la formación que un día ya lejano heredara de Stokowski), y los "Philadelphians", en aquiescencia con su veterano director, aparentemente han buscado ya sucesor en la persona del italiano Riccardo Muti, que actualmente desempeña el cargo de "Principal Guest Conductor"; otro vector del cambio puede ser la nueva asociación de la Orquesta a la firma discográfica inglesa EMI, para la cual Muti es artista exclusivo, aunque en este aspecto conviene señalar que los británicos, para evitar la brusquedad de un corte drástico en la faz de la vida de la Orquesta, han ofrecido a Ormandy la posibilidad de grabar también varios discos para el célebre sello del perrito y el gramófono, oferta que el viejo maestro húngaro-americano ha aceptado complacido. El programa que escuché a los "Philadelphians" en Carnegie Hall tenía que haber empezado con el **Idilio "In Sommerwind"**, la temprana pieza del Webern anterior al **Passacaglia, op. 1**, pero Ormandy decidió a última hora sustituir la obra por las **Variaciones sobre un tema de Haydn**, de Brahms. Las prototípicas características, tradicionalmente predicadas, de Ormandy y Philadelphia se ponen de manifiesto en la primera página del programa: tiempos rápidos, ligereza, inveterada elegancia sonora, minuciosidad, preciosismo orquestal, predominio en el balance de la cuerda y sentido medido de la energía y la dinámica. Detalles para el recuerdo: la soberbia intervención de las trompas en la sexta variación, "Vivece", y la fulgurante, mendelssohniana lectura de la octava, "Presto non troppo", ejecutada como una exhalación. La segunda obra del programa, el **Concierto número 24 en Do menor**, de Mozart, cuenta con la colaboración solista de un músico singular y enigmático, Sir Clifford Curzon, al que nunca había tenido ocasión de escuchar en vivo. El pianista inglés, que toca con partitura (parece ser que es norma habitual en él, ya que algún tiempo más tarde, viendo otra actuación suya en Salzburg, se repitió la ceremonia de colocación del papel pautado sobre el atril del piano), centra el gran movimiento inicial en el básico impulso del intervalo de 4.^a que

abre todas las intervenciones del piano; en el "Larghetto", Ormandy consigue antológicas prestaciones de las maderas de la orquesta, sin que, en mi memorándum personal, los "Philadelphians" lleguen a lo oído a la Filarmónica de Viena cuando André Previn interpretó, dirigiendo y tocando, esta misma obra en la Mozartwoche salzбургuesa, en enero del 78 (Cfr. RITMO, núm. 484, septiembre de 1978: "Música en vivo"); lo más granado del binomio Curzon-Ormandy se da en el "Allegretto" final, con un admirable despliegue mozartiano de ambos. La segunda parte se concentra en torno a una de las composiciones preferidas de Ormandy, la **Segunda Sinfonía** de Brahms, ya escuchada por mí a orquesta y director durante la gira española del conjunto, en 1976: el Brahms de Ormandy, no muy afortunado en el disco, es mucho más saludable en el concierto; Ormandy se crece, extrae insólitas capacidades energéticas de los pentagramas y ofrece así un Brahms con vitamina "C". En el primer movimiento persiste la curiosa, pasional forma de exponer el primer tema, apoyando el acento en la última nota de cada frase, idea jamás escrita por Brahms, pero que en manos de Ormandy comienza a resultar hasta familiar; la Coda de este movimiento, de otra parte, recibe un tratamiento soberano en donde el sentido de la filigrana de este director llega a su máximo esplendor. En el "Allegretto grazioso" el oboe solista de Filadelfia se hace acreedor a una matrícula de honor; el vigoroso Trío de este movimiento es un anticipo, en la concepción de Ormandy, del fulgurante "Allegro con spirito" que clausura la **Sinfonía**, con el colfón deslumbrador en la Coda de unos metales "desbridados", a lo Szell.

La Filarmónica de Nueva York no es que vislumbra, sino que vive ya una etapa nueva en su larga historia, que en la temporada 78-79 alcanza los ciento treinta y siete años de existencia. Tras el "régime" Boulez, prolongado por espacio de ocho temporadas, la orquesta de Mitropoulos y Bernstein vuelve sus ojos hacia Zubin Mehta, que en el pasado octubre inició formalmente sus tareas como nuevo director musical de la agrupación. El medio discográfico nunca es ajeno a estas transformaciones y mutaciones: CBS-Columbia madrugó, y ya en el mes de mayo, cuando aún faltaban más de cuatro meses para que Mehta se hiciera cargo oficialmente del conjunto neoyorquino, editaba un nuevo LP con el maestro hindú dirigiendo a su futura orquesta en pieza tan característica como **La consagración de la Primavera**, con la muy yanqui etiqueta, adherida a la carpeta del disco, de "a terrific experience". Mi encuentro con la Filarmónica vino, como ya se ha dicho, de la mano de Neville Marriner. El perenne director de la Academy of St. Martin-in-the-Fields es un artista inteligente y está empezando a forjarse una carrera como

director sinfónico de forma pausada: no se le ha ocurrido a Marriner llegar a Concertgebouw o Nueva York dirigiendo la **Octava** de Mahler, sino que, como se verá, sus programas indican muy a las claras que el inglés quiere "decir cosas" sin correr el riesgo de estrellarse con veleidades extemporáneas. Marriner llegó a Nueva York con la ventaja de encontrar en el nuevo concertino de la orquesta a un amigo de toda la vida, el también inglés Rodney Friend, al que los americanos han importado de la London Philharmonic de Haitink. Quizá pensando en Friend, Marriner programó como primera obra del programa la hermosa **Fantasia sobre un tema de Thomas Tallis**, de Vaughan Williams, en la que los solos del concertino y del primer viola tienen papel preponderante: tanto Friend como el viola Sol Greitzer estuvieron magníficos en sus cometidos individuales y en sus intercambios en forma de dúos. Si con Ormandy y Filadelfia se podía

Neville Marriner: una brillante actuación al frente de la Filarmónica de Nueva York.



tener la impresión de haber llegado a una cima en la pastosidad de la cuerda, Marriner vino a recordarnos qué maravilloso instrumento es Nueva York en este terreno cuando es dirigido por manos expertas. Al igual que en el programa de Ormandy, hubo un **Concierto** mozartiano para un pianista de renombre, en este caso el **número 19 en Fa mayor, K. 459**, siendo el solista Rudolf Firkusny. Aquí hay que citar de nuevo al disco, porque Marriner, que es el supremo acompañante mozartiano, como sus grabaciones con Brendel vienen demostrando, hace que la New York Philharmonic se transforme en la Academy por sonido, dicción y acentuación: la labor de Firkusny es buena a secas, quizás excesivamente contenida en el plano dinámico para el viril Mozart de Marriner. El problema lo cierra el músico británico con la **Sinfonía "Italiana"**, de Mendelssohn: ya desde el primer movimiento se establece un "drive" soberbio, veloz sin llegar a la prisita desmedida con que Muti suele abordar esta obra (cfr. RITMO,



Electrizante Solti.

número 478, enero-febrero 1978: "Música en vivo"), buscando la mayor claridad posible de las voces; el "Andante", visto por Marriner como eje de la obra, recibe un 'tempo' ligero, que dota

de flexibilidad a las líneas y persigue un constante "estado de matiz" en el fraseo; para el "Moderato", Marriner recurre a sus fueros mozartianos, que nunca le fallan, y el "Saltarello" conclusivo se presenta en equivalencia casi exacta de 'tempo' con la demandada para el "Allegro vivace" inicial; es decir, rapidez, pero no histeria, siendo obligada la mención del famoso flauta de la orquesta, Julius Baker. La respuesta del conjunto puede considerarse formidable, y es evidente que la Orquesta se siente a gusto con músicos como Marriner. La "era Mehta" la empiezan los instrumentistas de la Filarmónica en plena forma, lo cual beneficia sobremanera a Mehta y, ¿por qué no?, dice mucho en favor de su antecesor, un cierto Pierre Boulez.

Traca final con la Sinfónica de Chicago y Solti: si un día, en los años 60, pudo predicarse de la Orquesta de Cleveland que era, bajo la egregia batuta de Szell, "el primer instrumento del mundo" y, desde luego, el primero de Norteamérica, hoy la primacía de

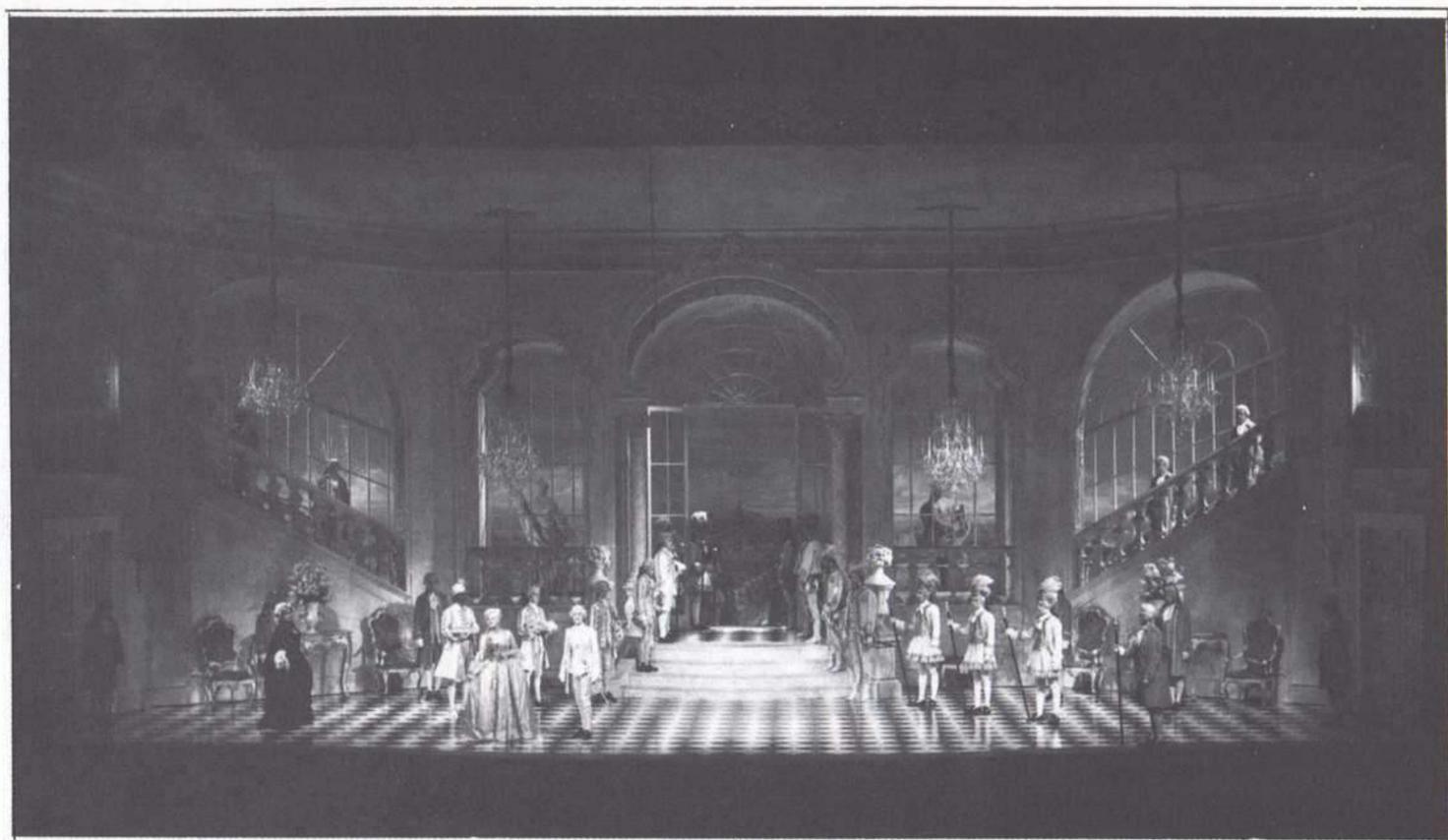
la centuria de los "Chicagoers" sobre el resto de sus colegas estadounidenses es un hecho incontestable. La unidad y homogeneidad del sonido de la Orquesta es algo tan vivo, tan presente, que uno, a la fuerza, se pregunta si no estará escuchando un disco. Solti montaba con sus huestes un ciclo Brahms en Carnegie Hall, del que sólo pude oír el primer concierto; ciclo, naturalmente, conectado con su firma fonográfica, la Decca (London en América), para la que ha de grabar toda la música orquestal brahmsiana, incluidos los **Conciertos**, más el **Requiem alemán**. El programa Brahms escuchado por mí incluía el **Primer concierto de piano**, con un colaborador poco vinculado a Solti, Alfred Brendel, y la **Cuarta sinfonía**. Del **Concierto** puedo señalar, por parte de Brendel, la cantabilidad de la versión y su siempre notable sentido de la dicción, así como la estupenda habilidad de Solti para plegarse al estilo de su solista, cuajando un acompañamiento que acaso con un Ashkenazy o un Berman hubiera sido más feroz y tenso. Las célebres octavas del piano, en el centro del desarrollo del "Maestoso" inicial, no resultan demasiado logradas, pero Brendel resuelve el pasaje con un golpe de bravura en el inmediato descenso de la escala; sólo como diferencia de gestos: Brendel consigue titánicamente lo que Horowitz hace como sin querer. Solista y director, embarcados en la nave de la lírica, muestran también su acuerdo previo al hacer de la Coda del "Rondó" una fulminante descarga eléctrica que pone al Carnegie Hall, como diría un castizo, "boca abajo". Solti, ya en solitario, da rienda suelta a su "melos" particular en la **Sinfonía en Mi menor**; el arranque de obra, tantas veces etéreo, es en su lectura puro Toscanini: energía, ímpetu a raudales, con dosis ciertas de estilo 'cantabile', que se manifiestan en la expresividad de la cuerda. El "Andante" concede una tregua a la pasión, con mágicos 'pizzicati' al comienzo para formar luego el movimiento a lo febril y proteínico. El "Scherzo" se abre con un ataque furibundo, como si lo que empezara fuese el "Veni Creator" de

la Octava de Mahler. Con todo, lo que más me llama la atención de la versión de Solti es que en el "Passacaglia" final, al comenzar la sección de variaciones que inicia la flauta, el maestro húngaro-británico no altera el 'tempo' para nada, y marca férreamente a la misma velocidad con que ha explicado las secuencias previas, sin que ello implique ausencia de intimismo, que lo hay, en máximo contraste con la ferocidad tremebunda desatada para los compases finales de la obra, tratados con brutalidad acaso un poco histérica. De cualquier manera, versión imponente, que da la medida del fabuloso instrumento revitalizado por Solti y Giulini en Chicago.

SALZBURG

Ciclo Mahler en Pentecostés

Herbert von Karajan consagró su mini-festival de Pentecostés a Gustav Mahler. No hubo especiales novedades, ya que el titular de la Filarmónica de Berlín se limitó a programar tres de las cinco obras de Mahler que tiene grabadas en disco, esto es, las **Sinfonías Quinta y Sexta más La canción de la Tierra**. Los lectores de RITMO ya conocen mi opinión personal en torno a lo que hasta ahora lleva hecho Karajan en el campo mahleriano: su **Quinta** fonográfica sigue siendo, en mi opinión, una aportación valiosa e imprescindible para un moderno entendimiento de esta compleja partitura, interpretación quizá demasiado genial para ser plenamente asimilada en su día; la versión oída en Salzburg fue prácticamente idéntica a la del disco. También saben los lectores que mi concepción de la **Sexta** en la lectura del salzburgués es bastante más baja (cfr. RITMO, núm. 471, mayo 1977, y 478, enero-febrero 1978: "Música en vivo"): la



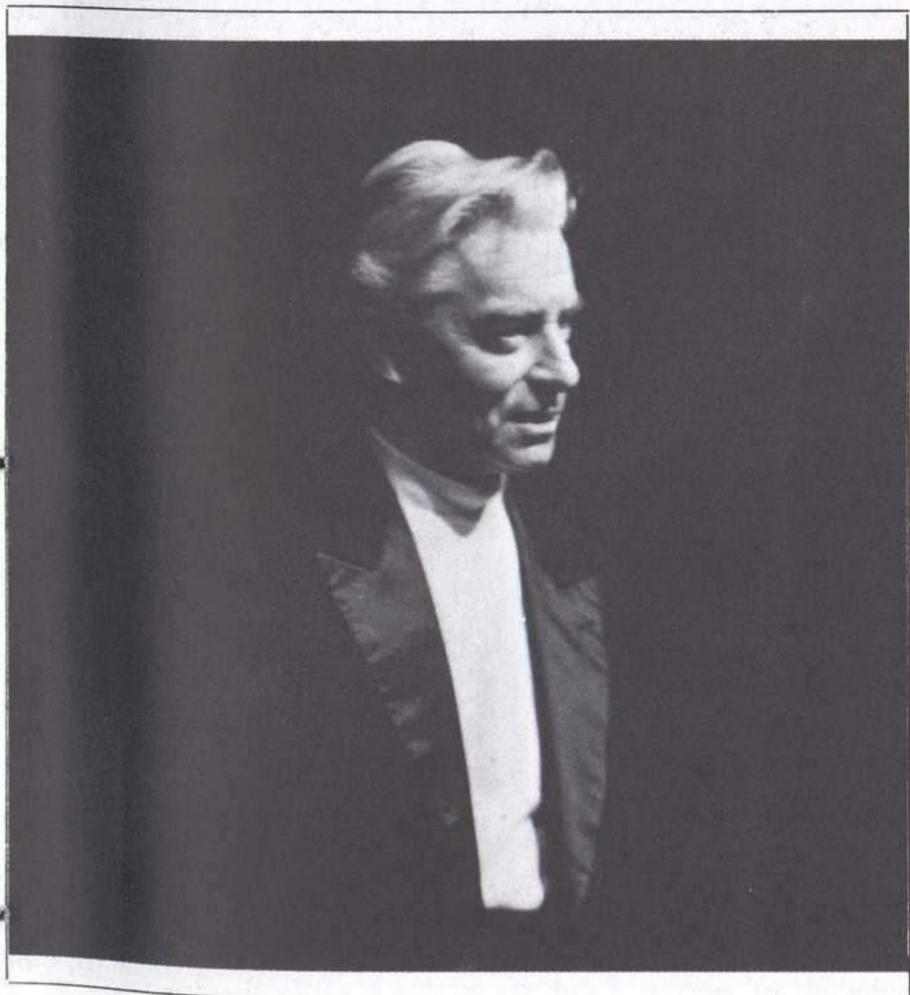
El Caballero de la Rosa, montaje de Günther Rennert: Acto segundo.

lectura dada en este Pentecostés no se separó en nada de las otras dos escuchadas en el mismo marco del Grosses Festspielhaus, es decir, ligereza en demasía para los tres primeros movimientos, acumulación sobrehumana de tensión para el "Finale", empleo de un imponente martillo real para las descargas de este movimiento, variados aciertos de detalle, descontrol arquitectónico y sensación inevitable de que el dominio técnico pleno no avala la calidad última de una versión. Debo aquí hacer un inciso para señalar, aunque el tema es casi exclusivo de una futura crítica de discos, que la grabación que Karajan ha hecho de la obra, aparecida en el mercado internacional poco antes del verano, es diametralmente distinta de las versiones escuchadas por mí en concierto: en el disco, Karajan carga la mano en los tres primeros movimien-

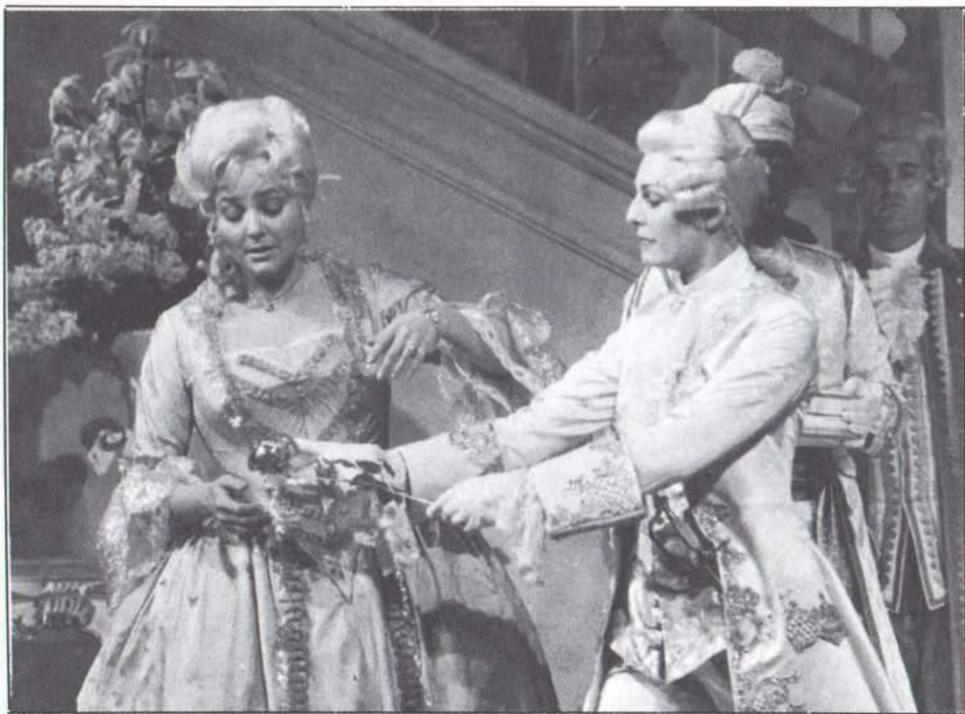
tos, logrando, sobre todo en el "Andante", momentos irresistibles; repite la exposición del primer movimiento (lo cual jamás hace en el concierto), mejorando sustancialmente la estructura interna de dicho "Allegro" y, sin embargo, parece desinteresarse en el "Finale", mucho más pobre de tensión y energía que sus interpretaciones en vivo, hasta el punto de que los atronadores martillazos de la sala de conciertos quedan aquí poco menos que invisibles, en términos sonoros. Y como si Karajan quisiera probar que concibe el disco y el concierto como mundos antitéticos, su versión en vivo de **Das Lied** tampoco tuvo mucho que ver con la que tiene grabada: la lectura del disco me parece indefendiblemente laxa y flácida, estirando la música como si fuera un "chicle"; lo oído en Pentecostés fue un terrible lamento cósmico, y a la par un canto de esperanza, con un rigor musical escrupuloso y una no menos admirable palpación sensitiva. Tuvo Karajan en contra un nuevo "renuncia" de Peter Hoffmann, suplido a última hora por ese hórrido emisor de sonidos parecidos a la música llamada Hermann Winkler; tuvo, en cambio, a su favor la colaboración impagable de esa cada día más grande intérprete que es Agnes Baltsa, quien no sólo se permite, gracias a su juventud y a su técnica, seguir todas las indicaciones de la partitura (por ejemplo, iniciar la aguda tesitura del segundo "lied" en 'pp', escollo insalvable para casi todas las contraltos), sino que además posee una madurez intelectual y afectiva (repito: afectiva) que le hace llegar a los "Ewig" finales en un clima irrepetible de catarsis, con el dato, quizá anecdótico, pero bien representativo, de que sus mejillas estén surcadas por las lágrimas al terminar la obra. Inolvidable lección de arte y de comunicación la de esta joven intérprete, cuya presencia marcó la cota más alta de este mini-ciclo Mahler.

"Rosenkavalier", "Zauberflöte"

El **Rosenkavalier** salzburgués tiene tintes necrológicos, ya que apenas tres días después de la "première" fallecía en la ciudad de Mozart el veterano Günther Rennert, padre de la puesta en escena de esta versión y unánimemente considerado como uno de los grandes "régisseurs" contemporáneos. De su inesperado fallecimiento se dio ya cuenta en RITMO (cfr. núm. 484, "Necrológica"); baste hoy apuntar lo que era comentario en Salzburg al producirse el óbito: que para Rennert había sido demasiado duro el haber sido apartado, en 1977, de su amada Opera de Munich, a la que estaba tan íntimamente ligado y que le debía masivamente su renacimiento como primer teatro de ópera alemán. El público asistente al Festival, en fin, no dejó de premiar póstumamente la labor de Rennert, al prorrumpir en una cerrada ovación cuando el telón se descorre para mostrar la casa de "Fanninal", en el acto segundo, una bellísima puesta en escena, para la que Rennert contó con la colaboración de esos dos grandes expertos en decorados que son Veniero Colasanti y John Moore. La historia de este **Rosenkavalier** es compleja: Rennert lo concibió para su amigo de tantos años Karl Böhm, con el que durante siete temporadas ha compartido el éxito del montaje de **Così fan tutte** en el mismo Festspiele salzburgués; Böhm anunció, a varios meses de distancia, su intención de no dirigirlo, por considerar que su avanzada edad ya no le permitía el esfuerzo que la rectoría desde el gigantesco foso del Grosses Festspielhaus implica. Los responsables del Festival trataron de conseguir los servicios de Bernstein, primero, y de Solti después, fracasando en ambos frentes por incompatibilidad de fechas. Rennert mismo sugirió un nombre de la máxima solvencia, Carlos Kleiber, quien desde



Karajan: ciclo Mahler en miniatura.



Lucia Popp e Ivonne Minton durante la presentación de la rosa.

su Opera de Munich ha hecho de esta pieza su caballo de batalla; Kleiber aceptó la propuesta, hasta el punto de que a fines del 77 circularon algunos avances de programación en los que figuraba su nombre como responsable musical del nuevo **Caballero de la Rosa**, pero impuso la condición de cambiar a algunos miembros del reparto, parece ser que muy en concreto a Gundula Janowitz (la "Feldmarschallin") y a Ivonne Minton ("Octavian"), por sus habituales Gwyneth Jones y Brigitte Fassbänder, con la posibilidad de admitir en el "rôle" de "Octavian" a Frederica von Stade si la Fassbänder no podía hacerse cargo del papel. Pero surgió la "Iglesia" en forma de firma discográfica: Deutsche Grammophon tenía ya adquiridos los derechos de grabación de la nueva producción, estipulándose en una de las cláusulas contractuales la obligatoriedad de que la Janowitz cantase en la escena y en el disco el papel de la "Mariscala". Ante este estado de cosas, Kleiber Jr. puso tierra de por medio y abandonó el barco. A seis meses del estreno, los directivos del Festival se veían sin un director de categoría que cubriese la vacante dejada originariamente por Böhm. Una gestión, ya a la desesperada, cerca del mismísimo Karajan, que había asegurado desde 1963, el último año de su montaje, en el mismo Salzburg, de esta obra con Elizabeth Schwarzkopf como la "Marschallin", que nunca volvería a dirigirla, encontró el lógico fracaso. Surgió entonces la alternativa de Christoph von Dohnányi (pronúnciese Dojñañi): un maestro en alza, con prestigio indiscutible en el terreno de la Escuela de Viena y con capacidad de trabajo reconocida. Así, tras toda esta serie de carambolas, Dohnányi fue el hombre que a fines de julio puso en marcha la singladura de este nuevo y accidentado **Caballero de la Rosa**. Su interpretación fue musicalmente intachable, precisa hasta el puntillismo, pero a la misma le faltó temperatura emocional: sobró perfección técnica y faltó corazón; pasajes como el monólogo de la "Mariscala", al final

del acto primero; la presentación de la rosa de plata, el cínico y a la vez ilusionado soliloquio, en forma de vals, de "Ochs" al final del acto segundo, y muy especialmente el conmovedor terceto al final de la obra, requieren una participación sentimental, por parte de los intérpretes, que vaya más allá del evidente decadentismo de la partitura, de su "claudicación", en la expresión de Adorno, para llegar al "Interland" de la ternura y el amor que permeabilizan el mundo de Hoffmannthal, transmitido a Richard Strauss. Dohnányi, inquestionablemente, cargado de buena intención, nos dio toda la letra del **Rosenkavalier**, pero no alcanzó a darnos su espíritu.

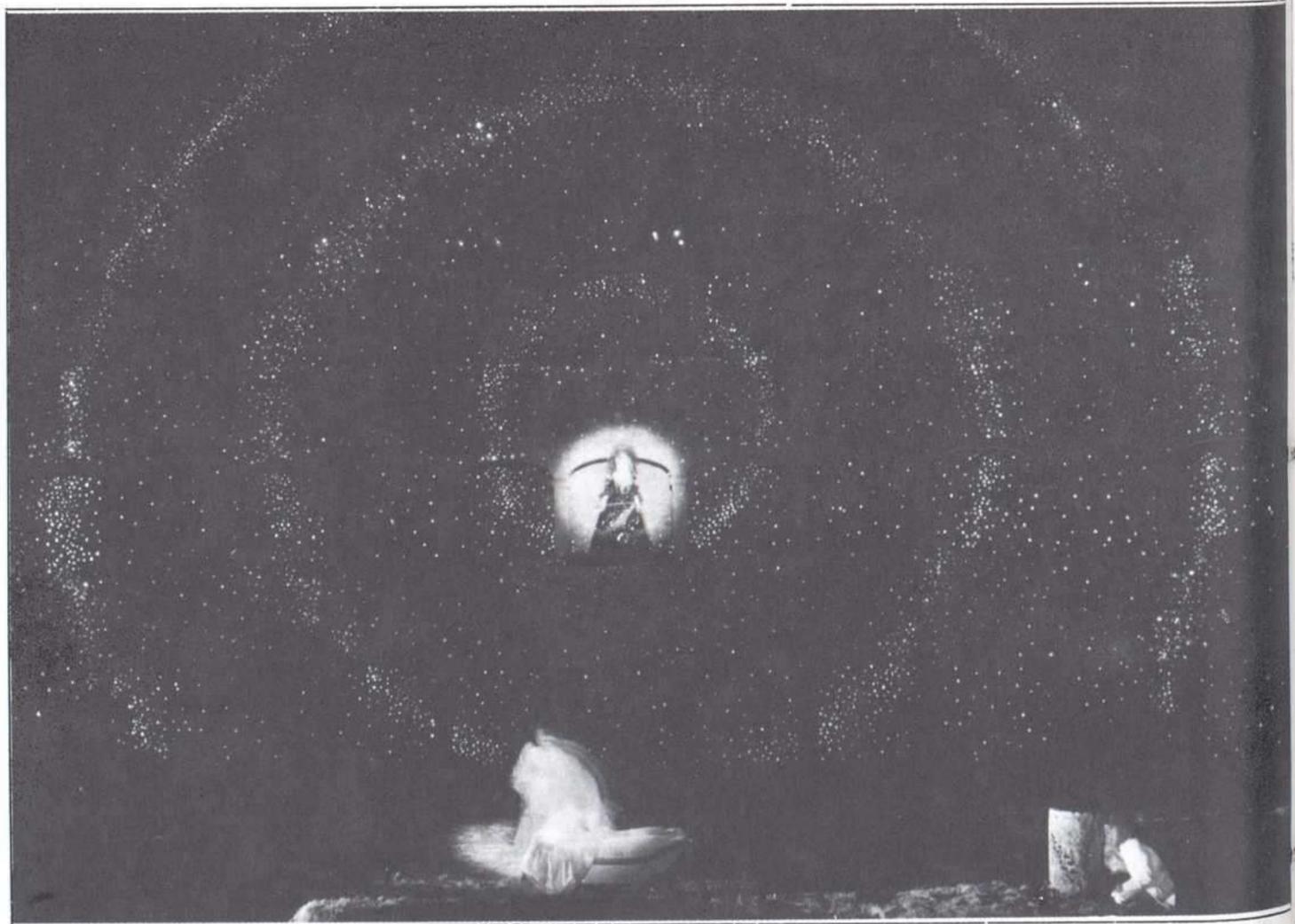
En el "Cast" vocal hubo de todo. Al hablar, al comienzo del **Fidelio** vienés, de Bernstein hablé de Gundula Janowitz y de Lucia Popp: con apenas matizaciones, tengo que repetir los criterios ya expuestos. La Janowitz, encarnando a "Marie Therese

van Werdenberg", acusa una decadencia vocal inexorable, quizá no tan dramática como la palpada en la "Leonora" beethoveniana, pero que, a fin de cuentas, la incapacidad de hecho para responder satisfactoriamente a las demandas de una partitura, en sí no demasiado difícil desde el punto de vista técnico. Sus dotes de buena actriz le permitieron abordar con mayor éxito las demandas psicológicas del personaje, aunque la comparación (inevitable: en Salzburg y en el mismo teatro) con Schwarzkopf, venturosamente inmortalizada en este personaje para el cine, resultaba dañina para la pobre Janowitz. Lucia Popp, por contraposición, fue la "Sophie" eternamente joven, inocente y enamorada, a la que tantas veces ha dado vida en la mayor parte de las salas de ópera del orbe: su profesionalidad, su saber estar en escena, su atención a la labor de los demás cantantes, la frescura de su entonación, fueron, una vez más, una delicia de buen hacer. Ivonne Minton, que también tiene bastante experiencia con "Octavian" (sólo Janowitz "debutaba" en su papel, de entre los protagonistas), compuso una ajustada caracterización del personaje, pero le faltó ese entusiasmo juvenil (se supone que "Octavian" es casi adolescente) que cantantes como las anteriormente citadas Fassbänder o von Stade saben imprimir al joven pretendiente, aparte de que para la muy definida voz de contralto de la Minton algunas de las notas más agudas de la partitura constituyen un problema. Kurt Moll, finalmente, fue un excelente "Barón", que tuvo el buen gusto de evitar las chabacanerías en las que suelen incurrir muchos intérpretes del personaje: aunque rústico, "Ochs" es un aristócrata y no un simple patán de las

montañas, depredador de todo ser que lleve faldas. Aprobado alto, pues, para este **Rosenkavalier**, que pudo, en su día, haber aspirado al sobresaliente.

Ya en términos académicos al hablar de **La flauta mágica** ha que empezar por pedir la matrícula de honor para Jean-Pierre Ponelle, por su montaje en la Felsenreitschule de la obra mozartiana. Ponelle se ha apuntado muchos éxitos en Salzburg, tales como su **Fíguro** con Karajan, **Titus** con Levine o **Il Sant' Alessio** muy recientemente, pero ninguno tan merecido como el de su nueva producción de **Zauberflöte**. Creo que hay pocas obras del repertorio operístico en la que sea tan particularmente difícil, como en ésta, decir algo nuevo: Ponelle, sin embargo, lo ha hecho. Strehler, en 1974, fracasó estrepitosamente en Salzburg, al montar esta obra maestra con exceso de maquinaria e intenciones satíricas. Ponelle ha jugado la baza de la imaginación, y lo ha hecho de forma desbordante, incontenible, barajando todos los resortes que la obra encierra: el humor, la ternura, la grandeza, el misterio, la magia, la belleza, el miedo, el dolor o la fe. Pienso sinceramente que el montaje de Ponelle ha de compararse, en términos teatrales, con el cinematográfico de Ingmar Bergman, con el que tiene más de un punto de contacto (la llegada de "Sarastro" en su carro tirado por leones, por ejemplo). Escenas como la primera aparición de la "Reina de la Noche", la apoteosis de "Sarastro" al final del acto primero, las pruebas de "Tamino" y "Papageno", o el paso a través del agua y del fuego de "Pamina" y "Tamino" merecen incorporarse a una antología de las mejores secuencias del teatro moderno. Algunos "gags" son inefables, tales como aquel en que "Papageno" explica su ori-

Zauberflöte: Aparición de la «Reina de la Noche».





«Sarastro» (Talvela) y «Pamina» (Cotrubas).



Charles Mackerras, apóstol de la causa de Janáček.

Gran producción, en suma, desde luego la mejor contemplada por este comentarista, de una obra tan fascinante como difícil.

LONDRES
Un estreno de Janacek

Enero de 1979. Estreno, en Londres, de la única comedia escrita por Leos Janáček, **Las aventuras del señor Broucek**, estreno quizá no sólo para Inglaterra, sino para la mayor parte de la Europa no eslava, ya que la obra ha conocido escasísimas representaciones, incluso en Checoslovaquia. De entrada conviene aclarar que el título dado por la English National Opera no es enteramente correcto, ya que la traducción más exacta de los títulos de las dos piezas escritas por Janáček sobre el curioso personaje del Sr. Broucek sería **Las excursiones de...** Aclaro lo de las dos piezas: Janáček escribió, entre 1908 y 1917, una primera ópera sobre el tema, desarrollado por el escritor checo Svatopluk Cech, según un libreto de Viktor Dyk, bajo el lema **Vylet para Broucka na měsíc (La excursión del señor Broucek a la luna)**; en el mismo 1917, el compositor checo completó una segunda página, basada también en los escritos de Cech, esta vez con libreto de Frantisek Procházka, con el título **Vylet pana Broucka do XV. stol (La excursión del señor Broucek al siglo XV)**. Unidas las dos piezas en una sola, Janáček dedicó la ópera al presidente Masaryk. La acción del **Señor Broucek** se des-

arrolla así a tres niveles: en Praga, en 1888; en la luna, y en Praga, en 1420, durante el sitio de la ciudad por Segismundo el Católico, siempre dentro de las fantasías y borracheras de ese arquetipo de la burguesía y el conservadurismo que es el hacendado "Matej Broucek". Debo ya señalar que, acaso por su mismo origen deslavazado, la música de esta ópera alterna momentos de gran elocuencia con otros de calidad sólo mediana: por encima de cualquier otra escena, sobresale la secuencia nocturna en la que Janáček hace aparecer al mismo autor de las historias sobre "Broucek", Svatopluk Cech, en un monólogo de gran belleza, en el que se interroga si son hombres como el protagonista los que harán de Checoslovaquia una nación libre, mensaje que en nuestros días, y a diez años de la invasión de Praga por las fuerzas del Pacto de Varsovia, no deja de tener una impensada actualidad.

Ayudados por la imaginería del texto y la siempre rutilante orquestación de Janáček, Colin Graham y David Docherty, escenógrafo y decorador, respectivamente, han elaborado un barroco montaje, que combina momentos de encanto "naïf" con otros de abigarramiento gótico, con algunos efectos particularmente logrados, como los vuelos de

"Broucek" por la luna. **El señor Broucek** es ópera de protagonista vocal, y Gregory Dempsey, una de esas características figuras secundarias del teatro inglés, supo explotar todos los registros del inefable rentista; a su lado, John Michinson interpretó la elocuente exhortación del "autor" (Svatopluk Cech) con estupenda línea de canto y máxima dignidad. Queda la mención de la persona a quien se debe este estreno, el que hoy es, en Occidente, el máximo campeón de la causa de Janáček, Charles Mackerras (recordemos sus dos premios mundiales por la grabación de **Katya Kabanova**): su dirección musical, atenta, "controlada", pendiente de la relación escenafoso, fue un ejemplo de entrega a una vocación, su abiertamente manifestado amor por la música teatral de Janáček. El que, de acuerdo con la normativa de la English National Opera, la pieza se ofreciera en inglés, no fue óbice para disfrutar de sus momentos felices; además, éste es uno de esos casos en los que la traducción a la lengua del lugar donde se representa la obra está más que justificada, por la inhabitualidad del público con la composición. ¡Bienvenido sea este "Ochs" urbano que es el "señor Broucek" al repertorio!

JOSE LUIS PEREZ DE ARTEAGA

33 Revoluciones
Venda de discos
per correspondència
Apartat de correus 9397
Barcelona



SERVICIO DE VENTA POR CORREO ESPECIALIZADO
EN MUSICA CLASICA

- Descuento especial en todas las grabaciones.
- Garantizada la perfecta recepción del material.
- Información mensual de todas las novedades discográficas de música clásica. Es un servicio gratuito para nuestros clientes.

Rellene el presente y remítalo a:

33 REVOLUCIONS

Apartado 9397. Barcelona.

Durante los tres próximos meses recibirá
nuestra información gratuitamente.

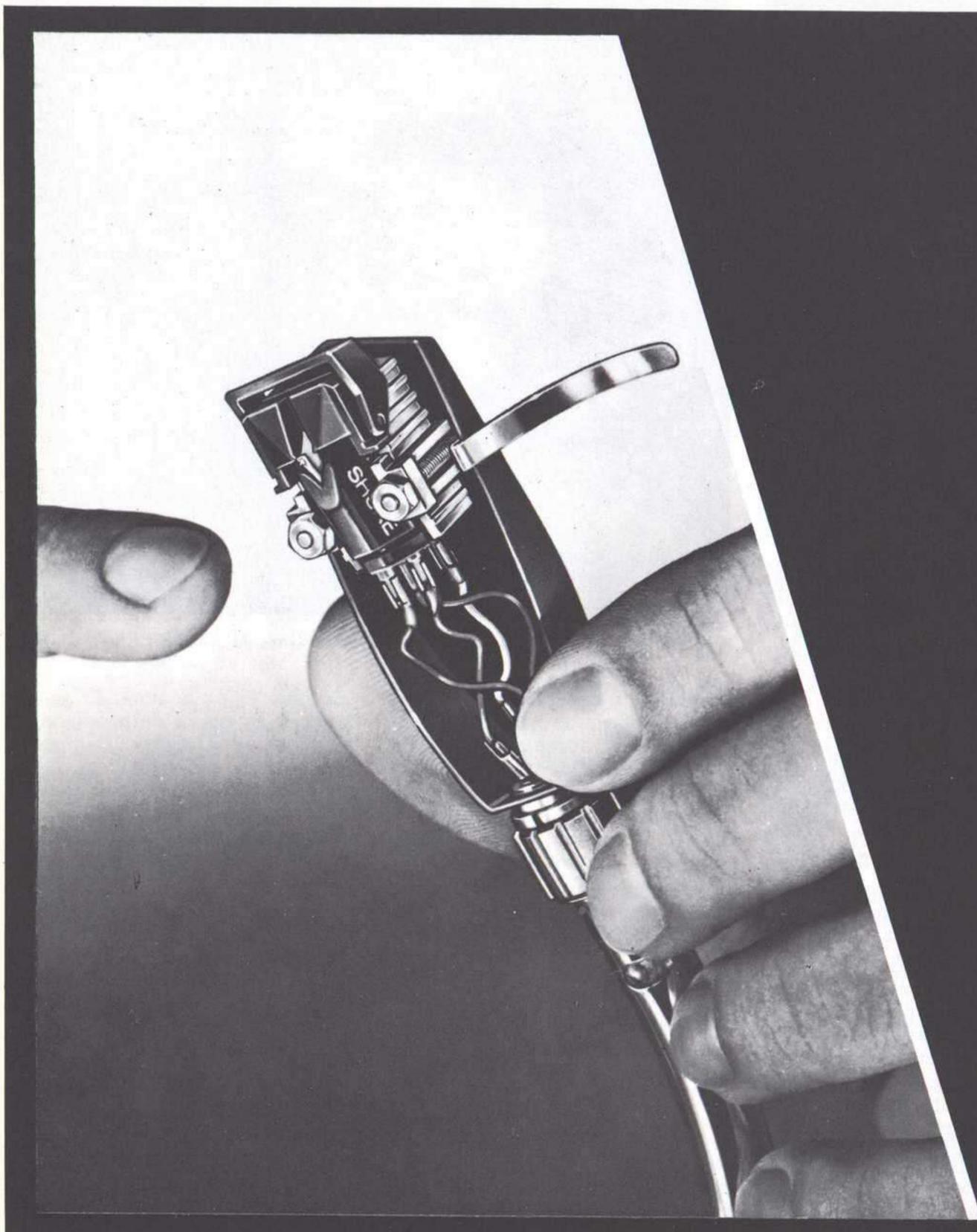
Nombre:

.....

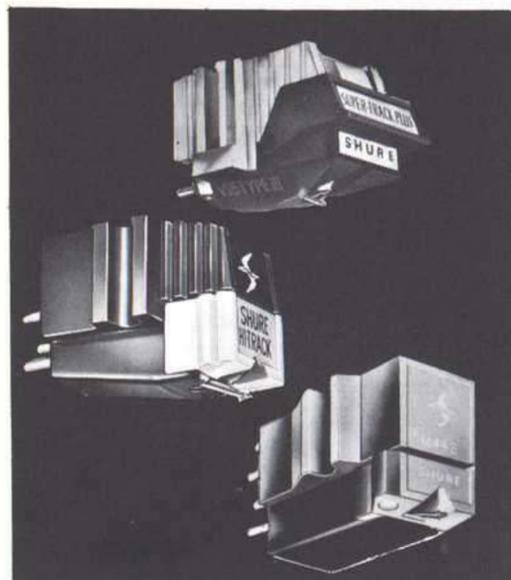
Dirección:

.....

Población:



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



ALBAN BERG

Y SU

«CONCIERTO PARA VIOLIN»

«La obra de Berg, relativamente reducida en número, constituye un documento artístico de valor inapreciable.»

(Manfred Gräter: *Guía de la música contemporánea.*)

«El número de sus obras es tan escaso como exquisito.»

(Adolfo Salazar: *La música orquestal del siglo XX.*)

Por SANTIAGO MARTIN

MUSICA Y DOLOR

Acaso sea posible obtener un amplio catálogo de obras musicales cuya motivación inmediata se encuentre en el dolor. No pocas de entre ellas tendrían su origen en el impacto hiriente que alguna muerte ha infligido en la sensibilidad del artista. Lo normal es que estas piezas adopten la forma de «Requiem», o así se titulen. Mozart, quizá, como se sostiene, inmerso en el mal que ha de llevarle al fin inmediato, deja sin concluir ese dramático y sereno funeral que es el **K. V. 626**. Verdi, un descreído, adopta la forma tras la aflicción por la pérdida de su amigo Manzoni. Berg, en fin, escribe su última obra, el **Concierto para violín**, de 1935, como póstumo homenaje a una muchacha que muere a los dieciocho años; con ello nos da el **Requiem a la memoria de un ángel**, una de las obras más hermosas de nuestro siglo, muriendo prematuramente poco después, para luto de cuantos le querían y de quienes amaban la Música.

La Música es, probablemente, la más abstracta de las artes. No precisa referencia exterior y no ha sido preciso liberarla de la realidad representada mediante movimientos que en pintura se denominaron Cubismo o Abstractismo. En ocasiones los artistas han creído necesario realizar descripciones o alusiones que, en realidad, tenían más que ver con el programa de mano que con lo que se estaba escuchando: es el espejismo de la música descriptiva, del poema sinfónico, de la música de programa, intentos de servidumbre a lo literario —aclaremos que, por ejemplo, en el teatro lírico no hay servidumbre, sino imbricación de dos elementos artísticos: texto y música— que no impiden la posibilidad de escuchar las piezas «programadas», prescindiendo de su presunto significado: de la Naturaleza en **Las estaciones**, de Vivaldi, a las andanzas del **Don Quijote**, de Strauss; de la animación campestre de la **Sexta** de Beethoven a las referencias románticas de los poemas sinfónicos de Liszt; de la biografía que pretende ser la **Fantástica**, de Berlioz, al canto patriótico a la Bohemia, de Smetana, en todos ellos es posible prescindir del programa —y quizá de las alusiones folklóricas, cuando las hay— para que quede la desnudez de la música y sea entonces posible apreciarla en su valor real.

Todo ello es cierto, y, sin embargo... La Música tiene un aspecto, que no es estrictamente de programa ni descriptivo, cuyo contacto con lo exterior es evidente, y, que hay que buscarlo en la relación subjetiva del espectador (dicho aquí en su sentido etimológico) ante el mensaje musical (y sólo musical): se trata del elemento comunicativo emocional a partir de la configuración sonora que constituye la pieza comunicante.

¿Que una pieza musical no tiene por qué establecer relaciones emocionales? Muy cierto. De no serlo acaso habríamos negado categoría óptica musical a colectivos de gran trascendencia en la historia de la música: buena parte del Barroco veneciano y del clasicismo Haydn-Mozart, el grupo de los Seis, la vanguardia (Stockhausen, Cage, Boulez, Xenakis, etc.). La incidencia emocional crea costumbre con los románticos, pero no es propia exclusivamente del Romanticismo, si bien éste recorre en música un duradero itinerario y es enorme su ascendente. El **Concierto para violín**, de Berg, que no tiene nada de romántico, es como un lamento que se comunica independientemente de la información del espectador sobre la triste anécdota que impulsó al artista a pasarlo de las musas a la partitura.

DODECAFONISMO

Este **Concierto** se sitúa dentro de la amplitud del expresionismo propio de los germanos y, concretamente, constituye una de las



Alban Berg, retrato de Schoenberg.

cima de la dodecafónica, instrumento de trabajo de la Escuela Vienesa, a la que pertenecen Berg con Schönberg —el maestro— y Webern, tratándose del hallazgo más revolucionario y trascendente de la música de este siglo. Pues si bien la música dodecafónica podía dar lugar a composiciones frías y distantes, en los tres autores citados produce obras de una intensa comunicabilidad emotiva, debido sin duda a la inflexión expresionista por la que optan (Schönberg, que también fue pintor eventualmente, se situaba como tal dentro del expresionismo cercano al **Blaue Reiter** kandinskiano —curiosamente, como pintor figurativo—, y nos ha legado algún autorretrato, un retrato de cuerpo entero de Berg, **La mirada roja**, etcétera).

En este sentido, el **Concierto** de Berg es una obra importante, bellísima, y constituye una de las composiciones dodecafónicas menos áridas para un público sin el oído preparado para el lenguaje musical de nuestro tiempo. Por ello ha podido escribirse que se trata de «la obra más conocida de Alban Berg, y tal vez la más popular escrita para violín, al margen de las grandes creaciones clásicas. Es una de las composiciones de la Segunda Escuela de Viena cuyas cualidades sonoras son más accesibles para el auditor, lo que quizá contribuya a explicar el favor dispensado a la pieza. La



El famoso dibujo de Dolbin que recogió una audición cuartetística doméstica, en presencia de Schoenberg y Berg.

escritura, ciertamente, es de un estricto dodecafonismo, pero la serie fundamental es tonal» (1).

La dodecafonía es el producto culminante de la evolución musical postromántica. En música se llega a la atonalidad a través de un complejo proceso —cuya descripción supondría la mención del aporte de una larga serie de nombres; baste con indicar que es Hauer y no Schönberg el primero en utilizar la escala de doce notas, pero es éste el que lleva el método a su cristalización—, de forma acaso paralela a la que en artes plásticas lleva a la reivindicación de la realidad independiente del material base sin referencia a lo figurado: Cubismo de Picasso, Braque y Juan Gris; expresionismo Abstracto de Kandinsky; Abstracción Geométrica de Mondrian, etc., etc. La pintura se libera de la figuración, y casi simultáneamente la música consigue prescindir de la armonía tradicional y de la melodía.

Iniciada la carrera de Schönberg dentro del mundo armónico posterior a Wagner, y convencido de las limitaciones del mismo para las nuevas necesidades expresivas (2), llega poco a poco a la superación de la barrera tonal, lo que ya resulta evidente en **Pierrot Lunaire**, de 1912. De forma no del todo deliberada llega a la fijación del método compositivo dodecafónico, consistente en el empleo de los doce sonidos de la escala temperada, que se organizan en una serie donde la repetición está excluida. El aspecto de la irrepitibilidad —estamos en las antípodas del desarrollo del tema, propio del Clasicismo y el Romanticismo— es uno de los rasgos esenciales de la creación de una nueva sensibilidad musical contemporánea. «El libre pancromatismo o las obras armónicas atonales y melódicas tienden a asegurar, incluso en Reger y Debussy, la regla no escrita de que las notas no deberán repetirse nunca o solamente raras veces; la proscripción de la repetición se había manifestado ya con anterioridad en la música tonal y en la música basada en los modos eclesiásticos. Constituye un rasgo de toda

(1) Hanspeter Krellmann: presentación de la obra de Berg en la cubierta del disco de Deutsche Grammophon citado en la referencia.

(2) Citemos algunas palabras de Schönberg mismo: «El método de composición con doce sonidos surgió de una necesidad. En los últimos cien años, el concepto de la armonía cambió enormemente mediante el desarrollo del cromatismo. La idea de que la tonalidad fundamental —o radical— predominara en la constitución de los acordes y regulara su sucesión —concepto de tonalidad— hubo de determinar primeramente el concepto de **tonalidad extendida**. Muy pronto resultó dudoso el que la tónica constituyese el centro permanente al que habría de corresponder toda armonía o sucesión armónica. Asimismo resultó dudoso si la tónica que apareciese al principio, al final o en cualquier otro lugar tendría realmente un sentido constructivo. La armonía de Ricardo Wagner hubo de promover el cambio en la lógica y en la facultad constructiva de la armonía. Una de sus consecuencias fue el llamado empleo **impresionista** de armonías, practicado especialmente por Debussy. Sus armonías, sin ninguna significación constructiva, eran utilizadas frecuentemente con fines coloristas para expresar estados o paisajes. Paisajes y estados que, aun siendo extramusicales, se convertían en elementos constructivos al incorporarlos a la función emocional. De esta manera, si no en la teoría, la tonalidad fue ya destronada en la práctica. Esto sólo quizá no hubiese causado un cambio radical en la técnica de la composición. Sin embargo, fue preciso tal cambio, al sumársele el desarrollo que terminó con lo que yo llamo la **emancipación de la disonancia**.

El oído se fue familiarizando gradualmente con gran número de disonancias, hasta que llegó a perder el miedo a su efecto "perturbador". Ya no se esperaba ninguna preparación para las disonancias de Wagner, ni resolución para las discordancias de Strauss; no nos molestaban las armonías irregulares de Debussy, ni las asperezas contrapuntísticas de los últimos compositores. Este estado de cosas condujo a un empleo más libre de las disonancias, comparable a la utilización entre los compositores clásicos de los acordes de séptima disminuida, que podían preceder o suceder a cualquier otra armonía, consonante o disonante, como si no existiese ninguna clase de disonancia.

(...) El concepto de **emancipación de la disonancia** se refiere a su comprensión, considerándola equivalente a la comprensión de la consonancia. El estilo basado en esta premisa tratará las disonancias como consonancias y renunciará al centro tonal. No estableciéndose modulador, quedará excluida la modulación, puesto que modulación significa abandono de la tonalidad establecida para constituir **otra tonalidad**.

(1941. Incluida en **El estilo y la idea**. Taurus, «Ser y Tiempo», número 33, páginas 144-146.)

técnica de composición altamente desarrollada y brota de una sentida necesidad de equilibrio. En el caso de un lenguaje musical que progresaba de un diatonismo de siete sonidos a un cromatismo de doce, la hostilidad hacia la repetición tenía una meta fácilmente predecible: formas melódicas a acórdicas en las que cada uno de los doce semitonos aparece una y solamente una vez» (3).

El nuevo método compositivo cristaliza en los años veinte. «Se establece así un principio ordenador, en el que una disposición interválica determinada de los doce sonidos de la escala estructura y unifica la materia musical, no sometida a las leyes de la armonía funcional. Las **Cinco piezas para piano, op. 23**; la **Suite, op. 25**, y el **Quinteto de viento** son las primeras obras (de Schönberg) escritas empleando el sistema dodecafónico, que se habría de ir ampliando y diferenciando en el curso de obras posteriores» (4).

El dodecafonismo es un logro cultural de primer orden en la creación artística del siglo XX, y acaso no tiene su base posible sólo en la gran tradición musical del mundo germánico, sino también en el auge de los movimientos artísticos revolucionarios que nacen en Europa en el tránsito del siglo y la época de entreguerras, a algunos de los cuales nos hemos referido antes. Pero, además, el clima de libertad y el renacimiento (o culminación) cultural que se da en la Alemania de Weimar —un engañoso oasis de quince únicos años en la desdichada historia de ese país— vincula la actividad de los músicos de la Escuela Vienesa con la creación artística alemana (aunque no sólo obra de alemanes; Kandinsky es ruso; Mondrian, holandés; Klee, suizo; Moholy-Nagy, húngaro; Van der Rohe, francés), cuya entidad más significativa es la Bauhaus, si no nos referimos al auge del teatro (Brecht, Piscator) o del cine (Wegener, Murnau, Lang).

De la Bauhaus, esa libre y fértil institución pronto fulminada por el ascenso nazi (que veía en ella la encarnación del arte degenerado), escribe uno de sus directivos, Oskar Schlemmer, símbolo por sí mismo de la visión de totalidad de esta escuela mediante sus realizaciones esculturales, teatrales, pictóricas: «(Su estructura) se expresa en la persona de su jefe, no está sometida a dogma alguno, está abierto a todo lo que es nuevo, a todo lo que se mueve en el mundo; es una voluntad de asimilar, es al mismo tiempo una voluntad de estabilización para reducirlo todo a un denominador común y crear un código...» (5). Este afán de totalidad alcanza también a la Música, y resulta sobrecogedor pensar que los lazos artísticos y afectivos entre aquel jefe a que se refiere Schlemmer, que no es otro que su fundador, el arquitecto Walter Gropius, y uno de los compositores de la Escuela de Viena, Alban Berg, vayan a sellarse en el dolor por la muerte de Manon, la bella muchacha de dieciocho años, hija de Gropius y de su esposa Alma, antigua viuda de Mahler, en la creación del **Concierto para violín**, que Alban escribe y concluye febrilmente en 1935, dejando de lado la terminación de ese otro monumento maravilloso que es **Lulú**, y que permanecerá inconcluso porque su autor muere la Nochebuena del mismo año, envenenada su sangre por la picadura de un insecto.

LA OBRA DE ALBAN BERG

Nació Alban Berg en 1885 (once años más joven que Schönberg y dos más que Webern, los que han de ser sus compañeros de «escuela»). Su contacto con el maestro se produce en 1904, a raíz del abandono del tonalismo por parte de éste, y, según nos cuenta H.-L. de la Grange, ya había compuesto una treintena de **Lieder** que han permanecido inéditos. Algo después comenzará a componer sus primeras obras: la **Sonata para piano, op. 1** (1908); los **Cuatro «Lieder», con textos de Hebbel y Mombert, Op. 2** (1909); el **Cuarteto para cuerda, op. 3** (1910); los **«Lieder» sobre poemas de Altenberg, op. 4** (1912). Con ello va asimilando la técnica de Schönberg, que aún no ha llegado a la dodecafonía. Según los comentaristas se independiza durante los años siguientes, quedando esto patente con las famosas **Tres piezas para orquesta, op. 6**, de 1915, de un estilo que ya se pretende completamente personal. En medio quedan las concisas y expresivas **Cuatro piezas para clarinete y piano, op. 5**.

La composición de las **Tres piezas** es contemporánea a los primeros trabajos de Berg para componer su primera ópera, **Wozzeck**, que será llevada a cabo con sumo rigor y no terminada hasta 1921. Con esta obra, que estrenara Erich Kleiber en 1925, y con **Lulú** tiene Berg asegurado el primer puesto en la historia de la ópera estrictamente contemporánea. De la segunda de ellas, que, como queda dicho, dejó sin terminar, agrupó, en 1934, algunas partes, lo que se llamará en adelante **«Suite» o Sinfonía de «Lulú»**.

Mil novecientos veinticinco no es sólo el año del estreno de su primera ópera, sino el de la creación de dos de sus obras más acabadas, las que mejor expresan, junto con **Wozzeck**, el grado de madurez alcanzado por Berg a estas alturas, y que constituyen sus dos primeras composiciones estrictamente dodecafónicas (el **Quinteto de viento, op. 26**, de Schönberg, es de 1924): el **Concierto de cámara** y el cuarteto de cuerda llamado **Suite lírica**; de esta última obra eligió tres piezas, en 1928, y realizó una versión para orquesta de cuerda. En ellas, sobre todo en la **Suite**, se advierte ya la forma de

(3) H. H. Stuckenschmidt: **La música del siglo XX**. Guadarrama, Biblioteca del Hombre Actual, núm. 39, pág. 91.

(4) Manfred Gräter: **Guía de la música contemporánea**. Taurus, «Ser y Tiempo», núm. 36, pág. 223.



Berg y Webern en 1912.

encarar Berg la técnica serial, de forma heterodoxa («liberal», dirá él), y lo que consigue es un producto no menos riguroso, por ser más accesible y más aceptado. En la **Suite** es evidente esa marca de fábrica que permite que una pieza concebida según un estricto régimen serial sea seguida sin especial fatiga o distracción por un auditorio no iniciado en los secretos de la fórmula compositiva utilizada por los vieneses. De ello es quizá un ejemplo aún más significativo el **Concierto para violín**.

EL «CONCIERTO PARA VIOLIN»

Los años treinta son tiempos sombríos. Tiempo de crisis económica sin precedentes, de ingenuo milenarismo revolucionario y de sectarismo, de auge de los movimientos totalitarios. El fascismo se extiende por toda Europa central. No tardará en consumarse la anexión de Austria por parte de esa maquinaria paranoica de destrucción que es el Tercer Reich, con ayuda de una insensata minoría interna. Berg, acaso afortunadamente para él, muere dos años y pico antes de tener ocasión de convertirse en indeseable súbdito de tan efímero como depredador y espúreo Estado. Pero vive lo suficiente para ver el ascenso de Hitler al poder y la destrucción de la obra en libertad de sus compañeros y amigos alemanes. Estos tiempos de desasosiego y alteración «ralentizan» la ya de por sí cuidada y lenta manera de trabajar del compositor. La cristalización de **Lulú** se alarga más de lo que podía ser en un principio previsible por el mismo Berg, incluso pensando que el libreto es trabajo suyo (a partir de dos obras de Wedekind, como **Wozzeck** fue una adaptación de la obra de Büchner).

Entonces el violinista Louis Krasner le encarga un **Concierto para violín** en el que, tras la muerte de Manon, trabaja con intensidad y rapidez en él desusadas, pudiendo darle fin antes de su muerte. Sin embargo, su estreno tendría lugar después. No pudo ser dirigido por Webern, como se había previsto, y lo estrenó Scherchen, el 19 de abril de 1936, en Barcelona, con motivo del festival anual de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea, dirigiendo a la Orquesta Casals, y con Krasner como solista, siendo éste su único intérprete durante muchos años.

La Grange, entre otros muchos, ha puesto de manifiesto cómo Berg eligió para esta obra, como Schönberg en no pocas de su último período, una serie poco ortodoxa con formaciones de acordes perfectos al principio y la integración al final de las cuatro pri-

(5) O. Schlemmer: **Briefe und Tagebücher**. Citado por Ludwig Grote en su prólogo al catálogo «Bauhaus», editado en París con motivo de la Exposición dedicada a la misma en los Museos d'Art Moderne y de la Ville de Paris durante la primavera de 1969.

meras notas del coral de Bach **Es ist genug (Cantata 60)**, «donde se resuelve en celestial iluminación el «diálogo entre el temor y la esperanza» de la cantata para aportar el mensaje de paz y fe que constituirá la culminación de su obra» (6).

El primero de los dos movimientos en que se encuentra dividido el **Concierto** supone una exposición serena, elegante, de la figura del ángel, Manon, consistiendo en un prelude en forma de andante y un «scherzo» en que se expone la serie; se incluye un motivo de Carinthia. El segundo movimiento, que une un «allegro» con un «adagio», conduce, tras la exposición del mismo motivo y mediante «crescendo», a un climax dramático de gran intensidad. Luego entra el coral; las variaciones, que en ningún momento suponen abandono del régimen serial, expresan esa visión celestial que la peculiar religiosidad y creatividad de Alban Berg llevaron a tan alta formulación.

MISERIA DISCOGRAFICA

La Escuela de Viena está muy mal representada en la discografía editada en España. Esto ocurre con casi toda la música contemporánea, y se agudiza con la vanguardia. Sería largo enumerar las carencias. En lo que se refiere a Berg, es imposible encontrar actualmente el **Concierto de cámara**. Al mismo tiempo, Telefunken descataloga la **Suite Lírica**, que se ofrecía con la **Op. 3** en una versión excelente del **Cuarteto** que lleva el nombre del autor (SAT-22549), y Deutsche Grammophon hace lo propio con la «Suite» de **Lulú**, que iba acompañada por las **Opus 4 y 6** (Sinfónica de Londres: Abbado; 2530 146), y con la misma ópera en versión íntegra (Evelyn Lear-Karl Böhm, ALB 315).

No deja de ser curioso que de la obra que motiva este artículo no haya entre nosotros más que dos versiones disponibles, y hasta hace poco no había ninguna; lo es por su gran importancia y porque fue estrenada en nuestro país. Para empeorar el panorama, me llegan noticias, no confirmadas, de la descatalogación de una una de ellas. Aquí no han sido editadas las versiones de Stern-Bernstein, Ferras-Prêtre, Grumiaux-Markevitch, Garay-Kegel y Menuhin-Boulez.

¿Qué significa esto? ¿Que las Casas discográficas tratan al discófilo español como si se tratara de un ignorante? ¿Que no hay en nuestro país promoción alguna de la música contemporánea? ¿Que no hay demanda? Sin duda, habría que responder afirmativamente a estas tres cuestiones, pero la clave del asunto es acaso

(6) H.-L. de la Grange: **Ecole Viennoise** (presentación y estudio en el libreto que acompaña a la caja de EMI citada en la referencia).

Momento de Wozzeck.





Suk/Ancerl y Szeryng/Kubelik: dos versiones valiosas del **Concierto**.



histórica. Tomás Marco ha puesto de relieve cómo la tradición musical contemporánea arraiga en España en tiempos de la República. La solución final del conflicto bélico supone la dispersión y desaparición de aquellos que podrían haber llevado tal afición a su punto culminante (7). En todo caso, los vencedores no tenían excesiva inquietud en cuestiones musicales. Pero lo que ocurre con la Música ocurre con todo: la Poesía (Juan Ramón, León Felipe y la generación del veintisiete, en desbandada o muertos), la Narrativa, el Teatro, la Filosofía, la Universidad..., por no hablar de las artes plásticas y del cine, que desde antes tenían como destino otros ámbitos si pretendían cualquier búsqueda o afirmación de su dignidad. La vida cultural española pierde la inquietud a cambio del papanatismo autosatisfecho y de la tranquilidad de los cementerios. Un público ignorante y neofóbico, superficial y contento: su «opus magna» es el **Concierto de Aranjuez**. En el otro extremo, una gran masa marginada de cualquier beneficio cultural (lo cual es lógico, puesto que lo estaba también de otros más perentorios). El advenimiento lento y matizado de una peculiar sociedad de consumo supone, para lo que nos interesa, la aparición del gramófono con cierta masividad y luego la expansión de la alta fidelidad. Como la afición no ha cambiado, como España —con la excepción quizá de Barcelona— ha carecido de una burguesía ilustrada inspiradora de un gusto, tanto el teatro como el cine y como la música han sido medios marginados o de figurón, y el lenguaje más interesante venido de fuera ha sido a menudo ininteligible entre nosotros. En música especialmente, el gusto del aficionado (no digamos ya del público potencial, del resto, enseñado a que la música «clásica» es un soberano aburrimiento y su goce algo completamente antipopular) se ha detenido en Beethoven y el Romanticismo, considerando sublime a Tchaikovsky; a duras penas entra en R. Strauss y Mahler (gracias al disco, mira por dónde), y se asquea literalmente ante Bartok o Schönberg. Los conciertos son escasos, difícilmente accesibles, no llegan a muchos sitios y su programación apenas deja huecos a la música contemporánea (aunque sí al **Concierto de Aranjuez**). La vanguardia ha resurgido como ha podido, contra el público prácticamente, con debilidad, emigrando a menudo.

En estas circunstancias cabe decir que falta demanda discográfica de música contemporánea, porque se ha desalfabetizado musicalmente al español (fenómeno paralelo al de su despolitización), y entonces es comprensible que las Casas no publiquen en España el catálogo que tienen en otros países, aunque lo sea menos que hasta el momento no se hayan preocupado por captar un posible público para sus productos de música del siglo XX. Creo que éstos son los aspectos mínimos a tener en cuenta si queremos entender por qué de una obra tan importante como la que tratamos sólo se encuentran en el mercado español dos versiones,

(7) Tomás Marco: *Música española de vanguardia*. Guadarrama, «Punto Omega», núm. 97.

frente a la inflación de Tchaikovsky y otras lindezas por el estilo. Pero será mejor hablar de tales versiones.

La más reciente en nuestro mercado es la que tiene por solista al magnífico Josef Suk, con la Filarmónica Checa dirigida por Karel Ancerl. Se trata de una muy buena versión, que no sale malparada en comparación con otras occidentales. La fina sensibilidad de Suk —el solista tiene en este **Concierto** más importancia de lo habitual— consigue un alto nivel de comunicatividad, siendo bien secundado por la veterana Orquesta de Ancerl.

Con todo, yo prefiero la versión que ofrece Szeryng con la Sinfónica de la Radiodifusión Bávara, de Rafael Kubelik. Acaso haya mucho de subjetivismo en ello, pero considero que se trata de una visión con más garra, más caliente, probablemente más cercana a la emotividad y dramatismo (lo cual no quiere decir, ni mucho menos, desbordamiento) que exige la obra.

Es una lástima que el mercado no ofrezca la excelente versión de este **Concierto** a cargo de Yehudi Menuhin con la Sinfónica de la B. B. C. dirigida por Pierre Boulez. Se trata de una fórmula especialmente sensitiva —y virtuosa— de recrear el universo de esta obra, a base de ese calor, dado sin descontrol, que su interpretación necesita.

La primera tiene la ventaja de encontrarse, junto con el precioso **Concierto para piano en Sol mayor**, de Ravel, con Eva Bernáthová como solista (Sinfónica de Praga, Vaclav Smetáček). También la de pertenecer a un sello, Discophon, que puede encontrarse a menudo a precios especialmente bajos, y que en los últimos tiempos ha mejorado la calidad de las importaciones de registros (casi siempre de países del Este) y la exigencia del repertorio. No hay que desdenar, sin embargo, la rareza editorial del **Concierto número 2 para violín**, de Jean Martinon, que acompaña a la segunda grabación citada, y que también interpreta Szeryng (¿será necesario elogiar a Szeryng?).

Con cualquiera de las tres versiones (me resistía a no citar la de Menuhin-Boulez) se tiene acceso a una obra formidable, y en las tres es posible escuchar un violín que literalmente llora y que luego se eleva con la orquesta acaso hacia ese cielo donde, según la creencia de Berg, debe encontrarse escuchando un ángel que se llamó Manon Gropius.

REFERENCIAS

- Suk-Filarmónica Checa-Ancerl: Supraphon-Discophon, S 4181
- Szeryng-Radiodifusión Bávara-Kubelik: Deutsche Grammophon, 2530 033.
(Ambas, en España.)
- Menuhin-B. B. C.-Boulez: EMI, Electrola: 1 C 181-28368/71.
(Caja con cuatro LPs, dedicada a la Escuela de Viena.) La misma versión puede encontrarse, en disco independiente, con las **Rapsodias números 1 y 2 para violín y orquesta**, de Bartok. EMI-His Master's Voice, ASD 2449.



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.

LOWREY

El sonido
de la magia



Distribuidor exclusivo para España :



Muntaner, 300 - Tel. (93) 217 80 00 - Barcelona
Hermosilla, 75 - Tel. (91) 225 41 78 - Madrid



EL DESPERTAR DE UNA PROFESION

Por LLORENÇ BARBER

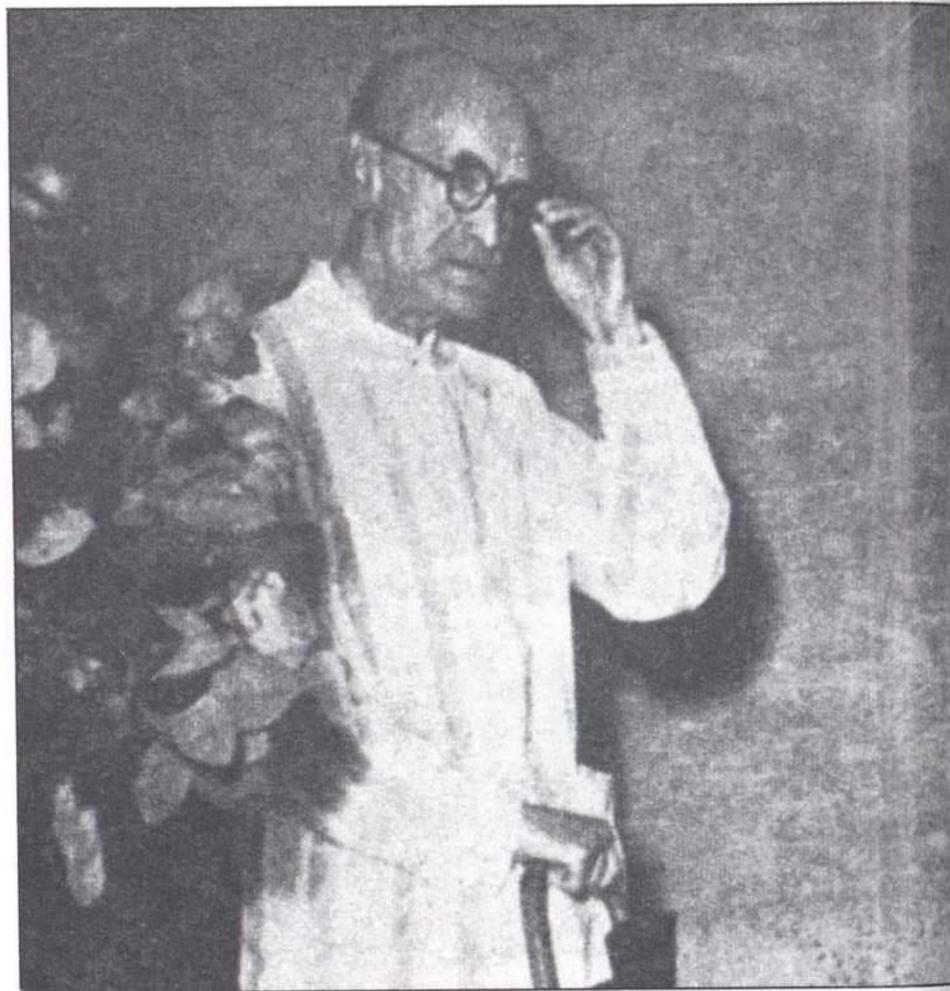
Los compositores, si bien componemos la música —dice Luciano Berio—, a nuestra vez somos compuestos por la historia.

Y son cuarenta años de Dictadura los que han compuesto a nuestros compositores: **a)** negándoles un «status» diferenciado (casi todos son profesionales de otra cosa, y como «hobby» cultivan la composición); **b)** estimulando un individualismo feroz, que hacía de ellos superhombres en potencia y les forzaba a apartar del camino a posibles competidores; **c)** obligándoles a ser propagandistas del poder para así subsistir con su música, o, en caso contrario, **d)** automarginarse ya sea en el interior (es el caso de Remacha, durante años trabajando en una ferretería), o afrontando un exilio siempre difícil, pero, desgraciadamente, abundante entre los músicos españoles.

Siendo nuestra historia reciente tan rígidamente maniquea, la división a lo «hit-parade» de nuestros compositores en buenos y malos (atendiendo a criterios de rentabilidad para el poder) ha sido imposible de evitar. Ello ha hecho de los primeros omnipresentes e imprescindibles «recolectores de premios, distinciones y publicidad» (al decir de Ramón Barce), y de los segundos grises comparsas a los que alguna migaja les llegaba de la mesa, siempre pobre, de los escogidos.

Todo un mundo de guiños y chantajes desde el poder (sin otra moral que la astucia), así como de oportunismo individualista desde los escogidos queda patente en la anécdota siguiente:

Un director general de Bellas Artes allá por los años 60, muy interesado un buen día por los problemas musicales, cita a los dos compositores más prometedores del momento. Se encuentran en un



Manuel de Falla en el exilio de Córdoba (Argentina).

El Berio de la época de **Sequenzas**.

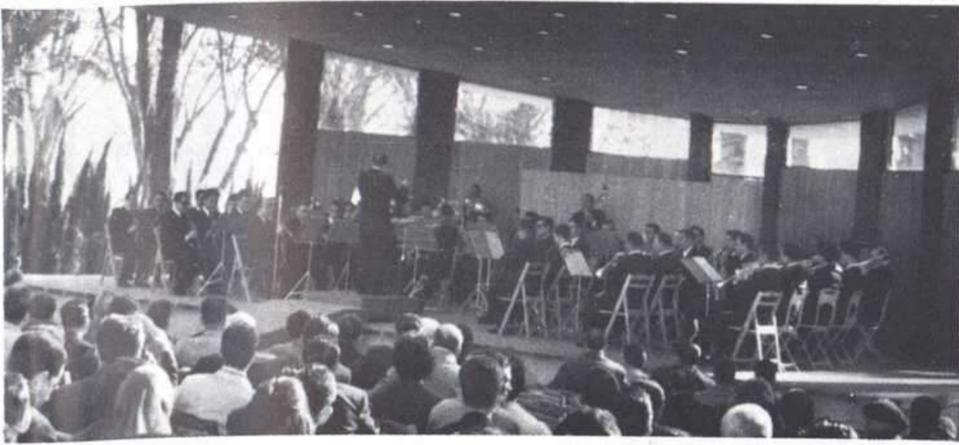


prestigioso restaurante. Tras comer opíparamente, el buen director general desaparece **sin pagar**. Nunca más volvieron a saber de su interés por arreglar la música española. Nuestros «ingenuos» compositores, tras cornudos, apaleados.

Pero la historia no se remonta tan sólo a los últimos cuarenta años, la historia viene de muy atrás. España, a causa de su deficiente revolución cultural burguesa, no generó en el pasado una demanda de música autóctona, tan sólo un raquítico mercado de música de zarzuela. Quien no lograba triunfar en ella, o emigraba (es este el caso de nuestro Falla), o tenía que oficiar de funcionario en el Conservatorio.

Tan sólo en 1937, y en unas circunstancias muy especiales —la guerra—, un grupo muy nutrido de compositores para los que el artista creador era «también productor y pueblo, por tanto, que lucha por su emancipación» —al decir del compositor Julián Bautista—, se unen alrededor del Consejo Central de la Música. Desde allí promueven una Orquesta Nacional concebida como laboratorio y no como propaganda (como hará más tarde el franquismo), crean una revista (en mi opinión, la más importante que en Música se ha publicado en España) y comienzan una labor editora (de lo mejor y más atrevido del momento), al tiempo que organizan «misiones musicales» que llevan la música donde sea que el pueblo se encuentre.

El exilio y el silencio más cruel caerán sobre sus personas y su obra.



Música al aire libre: jóvenes y viejos toman el sol y disfrutan con su banda.

Administración por plantas: la Música, en la sexta.



MINISTERIO DE CULTURA

El individualismo selvático que «nos compondrá» el franquismo, tras aquel intento abortado, empezará a resquebrajarse con la caída del propio régimen. Así, cuando el franquismo toca a su fin, los propios músicos inician un proceso que intenta superar el atomismo profesional crónico:

— En Barcelona se gesta el R.E.M.B. (representantes de los estamentos musicales de Barcelona), que tendrá un marcado protagonismo a finales del 75 y a lo largo del 76. Utilizando ampliamente y con eficacia la prensa lograron poner nerviosos a los burócratas de la música. El hecho más renombrado fue el juicio público al franquismo musical en que convirtieron los «Días de Música Contemporánea» de enero del 76 (por supuesto, su última edición); el juicio (con presencia de notario) acabó pidiendo la dimisión del señor Iglesias y un voto de censura a la gestión de la Comisaría de la Música.

— Se crea el «Sindicato de Música», que, superando al vertical franquista (para el que los músicos eran compañeros de los hombres de lucha libre, circo, toreros, etc...), intenta defender a sus afiliados de un paro casi total en la profesión.

— Un grupo de compositores y musicólogos forman una semi-clandestina «Federación de Músicos», que arremete con escritos a la prensa contra el «bunker» musical.

— Los Conservatorios, sumisos durante el franquismo a cualquier insinuación del «mando», contestan con energía, empujados por la vanguardia de sus alumnos y P. N. N. a una orden ministerial del 28 de febrero de 1977 (era el primer Gobierno de la Monarquía) en la que se apunta que las enseñanzas de Música en los Institutos Nacionales de Bachillerato «serán impartidas por el profesorado del Centro o por otros profesores contratados al efecto» (sic).

Con el apoyo de todo el estamento musical del país, que parece tomar conciencia de su existencia como grupo social específico, se consigue la derogación de esta ley, que sumaba al desprecio por los músicos el fraude al alumnado, consagrando el intusismo.

— Culminando estos intentos más o menos conectados, y fruto de un malestar improrrogable, se consigue la legalización de la «Associació Catalana de Compositors» el 27 de febrero de 1975, y bastante más tarde, el 22 de noviembre de 1976 (tras casi dos años de espera), nacen la «A. C. S. E.» (Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles) y la «Asociación Española de Musicología». Es la contestación democrática de los músicos a un futuro esperanzador. Este organizarse de los estamentos musicales españoles es, sin duda, el hecho más importante de la vida musical española, e históricamente la primera vez que ocurre.

Los músicos tienen mucho que decir, y ya no sólo sobre lo superestructural, esto es, sobre tal o cual festival que el administrador de turno propone para afianzar su carrera política (para lo cual, hasta ahora, les bastaba con consultar al amigo músico). Los músicos tienen mucho que decir sobre una infraestructura musical vergonzosamente inexistente hasta hoy por la abulia de unos y el interés y comodidad de otros.

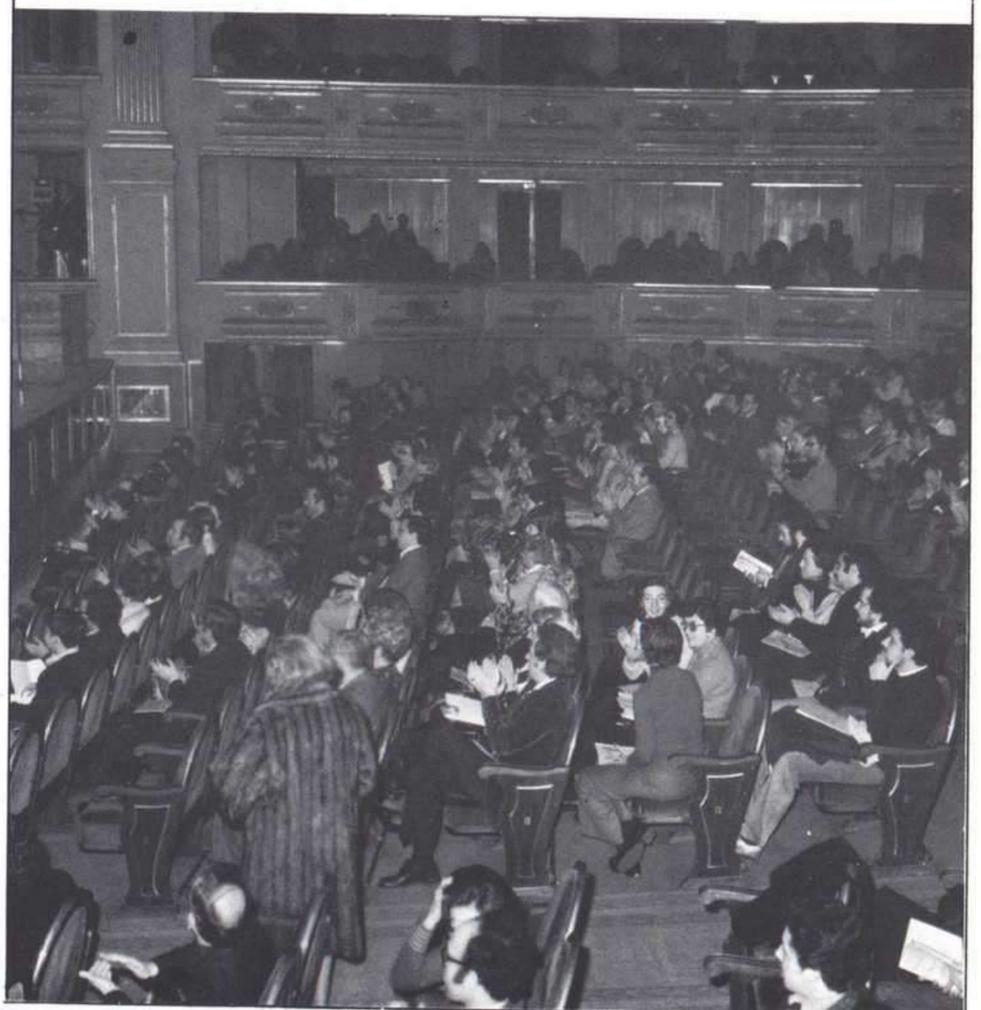
La Asociación de Compositores, que junto con los catalanes agrupa a la práctica totalidad de los compositores activos del país (unos cien), nace reclamando en sus estatutos «que la Música sea también parte constitutiva de la cultura española como ente imprescindible». Su lenguaje es claro y tajante cuando se presenta afirmando: «Nuestra exigencia básica es estar presente en todo lo que signifique planificación, financiación y difusión de la música española». Esta exigencia, planteada y defendida con firmeza, es ya tan irreversible como fecunda en consecuencias: el poder encuentra un límite, unos condicionantes a su actuar, interesado, que hasta ahora no tenía. Los músicos recobran su música (su voz).

El que a partir de aquí el músico adquiera conciencia no ya de su «status» técnico y profesional y de su «rôle» de «productor» sujeto a un mercado que le condiciona su producción, sino que, dando un salto, intente recobrar su papel de propulsor de libertades, su papel de pedagogo de lo nuevo, será una incógnita a despejar en un futuro próximo. Sólo a partir de ahora tal eventualidad empieza a ser posible.

LA TENTACION DEL PODER, HOY

Cuando Molière afirma que «sin la música un Estado no puede subsistir», está recordando la importancia que para el poder tiene la imaginación creadora, y en este caso la Música, mantenida dentro

La sala del Real en uno de los concursos «Arpa de Oro».



PHILIPS presenta su gama lujo HI-FI

Los 65 + 65 watos eficaces en HI-FI
presentados en un lujoso "Rack" con los
equipos de "fuentes de señal"

**TOCADISCOS - SINTONIZADOR
PLATINA CASSETTE**

TOCADISCOS STEREO HI-FI AF877
semiautomático con control directo.
Equipado con cápsula magnética
SUPER M MARK II - GP 401.

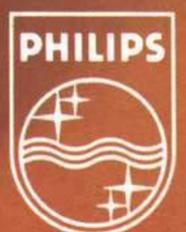
SINTONIZADOR HI-FI AH 186
con O.M. y F.M. en stereo con
decodificador automático.

**AMPLIFICADOR STEREO
INTEGRADO HI-FI AH 386**
65 + 65 watos eficaces. Entrada para
2 tocadiscos, 2 magnetófonos, una
auxiliar y una para micrófono (en panel
delantero) con regulación de volumen
independiente para el micrófono.

**PLATINA CASSETTE STEREO HI-FI
N2543**
con sistema "DOLBY B" de reducción
de ruido.
Cabezas para grabación y reproducción
en HI-FI, tipo F.S.X.
Parada automática.



PHILIPS



Primera Junta directiva de la A. C. S. E. (Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles). De izquierda a derecha: Ramón Barce, Francisco Cano, Miguel Ángel Coria, Claudio Prieto, Jesús Villa Rojo, Agustín González Acilu y Carlos Cruz de Castro.



de unos márgenes que el propio poder manipula y domina. La Música, ya lo apuntaba Platón, es un arma de doble filo, que fuerza con eficacia tanto la liberación y la subversión contra lo establecido como la homogeneización y la sumisión al poder.

Así lo ha entendido siempre el poder, y no ha dudado en vaciar la Música de elementos mágicos, de cohesión, descafeinando su fuerza dionisiaca. Por contra, ha potenciado lo superficial, lo puramente técnico o lúdico en la música, convirtiéndola en un espectáculo aséptico. Más todavía, en una mercancía fácilmente intercambiable, banal y uniforme, que se nos da, a la trágala, siempre y en todo lugar.

Hoy, desechado por burdo e inoperante un intervencionismo estatal en música del tipo que Zdanov postulaba en Rusia (la verdad realista, frente al formalismo burgués), el poder (incluido el poder reformista de izquierda, a juzgar por la poca atención que dedica al tema) no hace sino continuar, y todo lo más intentar ampliar hasta las más amplias capas de población el esquema de música heredado: de un lado, el mitificado e inaccesible creador (hasta cierto punto, confundido ya hoy con los técnicos de sonido del estudio donde se prepara el producto musical), y de otro, el consumidor callado y castrado, sublimador receptivo.

La tentación del poder, limitado a un discreto pero decisivo papel de crear, demanda hoy:

1.º Impulsar una demanda selectiva, unidireccional. Conducir la demanda hacia una música fácilmente asimilable, cómoda de digerir. Una música que sirva, en suma, al interés de las multinacionales del ramo.

2.º A un nivel mucho más amplio, la tentación de formar (deformar diríamos nosotros) consumidores pasivos, negándoles la información necesaria para discernir o para escapar a su triste papel de profesionales del consumo.

En esta fácil y aberrante tentación cae la Administración española cuando, hasta el presente, ha negado una formación básica musical a los españoles en el bachiller y la Universidad.

La única vía válida que hoy tiene la Administración es un limitarse a sí misma al máximo. Pero un limitarse que no sea, como es doctrina constante del Ministerio de Cultura y su Dirección General de Música, un demagógico e interesado «laissez faire» que consagre y perpetúe las diferencias abismales entre grupos, ciudades o clases sociales que heredamos del franquismo, sino un limitarse muy concienzudamente meditado y planeado para:

A) **Acabar con los monopolios.**—Es mucho el camino que hay que recorrer. Si hiciéramos un diagrama con los nombres de quienes han decidido y deciden hoy sobre música en España, nos sorprendería descubrir que: a) son muy pocos, apenas media docena de nombres; b) estos nombres aparecen repetidos hasta la saciedad en la Administración pública, empresas paraestatales, empresas particulares, prensa, etc., y c) cada vez que aparece un cabeza de fila, cuele a sus segundones.

Con todo ello se roza a veces la cuadratura del círculo, pues hay quien se alaba o critica (?) su propia gestión. El diálogo consigo mismo, como en las cortes franquistas, es total.

Un primer paso, ya hoy inexcusable, es dar cabida, a la hora de decidir, planificar y «controlar», a las asociaciones profesionales democráticas recientemente legalizadas. La falta de «aggiornamento» de la Dirección General de Música se refleja al tardar más de medio

año en darse por enterada de que tales asociaciones existían y empeñarse en aplicar unos criterios quizá inteligentes, pero más propios del despotismo ilustrado que de la realidad de hoy. La tentación de confundir e identificar la política musical con «su» política acecha siempre al poder.

A este primer paso, puramente profesional, deberán seguir otros que arbitren fórmulas para dar acceso a las decisiones musicales de fondo a todas las capas sociales a las que la Música atañe y va dirigida.

B) **Descentralizar.**—Es necesario, por difícil que ello sea, distribuir proporcionalmente los millones (un miserable 0,05 por 100 del presupuesto de gastos del Estado en 1977, como ha estudiado RITMO) que se dedican a la Música.

Tan importante como subir el techo de los presupuestos para la Música es reducir ese 80 por 100 del total que se invierte en Madrid (convertido en decorado sin nada detrás), y aumentar ese raquítrico 20 por 100 que los «no-madrileños» perciben.

¡Para qué insistir en la clase de madrileños a los que va dirigida la música que se subvenciona en Madrid!

Se impone descentralizar el propio centro: Madrid.

C) **Diversificar.**—Ampliar el miope repertorio burgués, hurgando en los recovecos de la historia de la música, al mismo tiempo que se atiende **en pie de igualdad** a otros tipos de música, dando cabida a las músicas exóticas, folklóricas y experimentales de todo tipo, tendría un efecto multiplicador sobre el interés del público.

Diversificar los públicos. Crear servicios especiales para la llamada tercera edad (la Música como algo a hacer y no como algo a recibir) o para los niños es un tarea ineludible que se puede llenar de fáciles y evitables demagogias.

Diversificar los lugares donde se haga música, resucitando quizás aquellas «misiones musicales» como paso intermedio para impulsar la Música donde se dé.

D) **Potenciar un nuevo tipo de espectador-creador.**—La única manera de que la Música no nos haga callar a todos, como está empezando a ocurrir al ampliar sus mercados las Casas productoras de música enlatada y al aumentar el índice de incidencia que sobre nosotros les dan los nuevos medios, como la radio, los «cassettes» y la televisión, así como su utilización masiva como soporte y vehículo de propaganda, la única manera es poner vallas a esta expansión con todos los medios jurídicos y técnicos a nuestro alcance. Recordemos que en 1980 la CBS venderá 800.000 millones de música enlatada, lo que la sitúa entre las multinacionales con mayor poder mundial.

Pero la mejor manera de poner vallas al monstruo de las multinacionales (que nos sirven una música que más que desodorizada y asepticada es simplemente anestésica) es emprender una amplia tarea de formación del individuo (por supuesto, no solamente musical) que potencie al máximo la actividad creadora, el discernimiento, la autoexpresión (hoy ya nadie canta, todo se nos da «estandarizadamente» cantado), que premie la invención a solo o en grupo, la experimentación en cualquier sentido, etc.

Sólo una concepción de la Música como práctica (como ACTO) personal, como cohesionante del grupo y como modo de apropiación de un mundo en que todos contamos y decidimos será eficaz arma contra el silencio blasfematorio al que una concepción de la Música como algo hecho, como mercancía, nos condena.

Jesús Villa Rojo: página de *Vosotros y...* para clarinete y grupo instrumental (EMEC, Madrid). Pueden quedar parámetros abiertos para que, según el intérprete, según la circunstancia, la versión pueda ofrecer distintos resultados.

La grafía: problemática de la composición actual

Por Jesús Villa Rojo

El propósito de estudiar la importancia de la notación, de los signos, de la grafía utilizada en la creación musical puede parecer una pura estimación de valores materiales, según algunos criterios con características extramusicales. Pero, en realidad, este principal elemento de expresión musical, el que mantiene vigente el contenido para su exposición, el que sugiere y predispone al intérprete para la realización, el que, además, enriquece, proporcionando gran significación plástica a la obra, bien merece el estudio, el análisis... Por ello no será estimar valores simplemente materiales, ni mucho menos extramusicales; será objetivizar, penetrar en este elemento que tantas veces para el estudioso, el analista, puede suponer la casi totalidad de la composición, ya que encierra en sí todo cuanto en el instante de la realización será interpretado.

La antigüedad musical ha llegado a nosotros, relativamente, en sus representantes simbólicos, en la grafía comprensible y sus resultados. Todo lo correspondiente a lo material—en la casi totalidad—se perdió. Han sobrevivido algunos instrumentos, fragmentos de originales o copias compositivas, piezas alegóricas de actos musicales. Recuerdos de museo. El espíritu transmisor de aquellas representaciones no se duda que esté entre nosotros. El avanzar de cada período ha tomado, en sustancia, cuanto ofrecía el precedente. Así, aun reconociendo nuestra ignorancia material de la antigüedad, ya que, como se decía, apenas existe una documentación real, seguimos sus principios, basados en el contenido expositor de la obra. Este contenido ha ofrecido pocas variantes en el transcurso de los siglos: los elementos utilizados como medios para expresarlo han sido variables; tanto, que lo presentado ha podido aparentar finalidades diversas al aparecer timbres, instrumentos, grafismos, módulos en sí que tan diferenciados han podido hacer los aspectos formales y estéticos de la música.

Las culturas, manifestadoras de sus respectivas ideologías, siempre han seguido líneas distintas aparentemente, aunque los resultados obtenidos alcancen determinados paralelismos, representando un mismo propósito, más si reconocemos la autónoma valoración de los sonidos al margen de toda idea extramusical. Así, la diversidad de las directrices viene mantenida, algunas veces impuesta, por los hechos condicionadores de nuestra existencia, que siguen y conservan el planteamiento de sistemas predominantes, exigiendo que éstas sean acomodadas a los fines de éstos; pero su enfoque inmaterial es muy superior a cuanto pretende limitar los valores

espirituales del hombre, que alcanzando una elevada superación los hace indefinidos. Por ello, el propósito raramente ha pretendido fines vulgares, ha pretendido la identificación de todo lo que para el hombre se hacía más incomprensible y se apartaba de sus hechos materiales.

Según las culturas, cada pueblo se ha expresado musicalmente siguiendo las directrices mantenidas por el hombre, por sus sistemas estructurales, sin olvidar las ideologías que justifican su existencia. En los pueblos totémicos la música tenía un carácter exclusivamente religioso, ritual y mágico, que estaba estrechamente ligado a su culto, hasta llegar a la creación de todo un repertorio de ceremonias, danzas y cantos, que según los enriquecen, a la vez empiezan a organizarlos en esquemas y fórmulas fijas. Las culturas totémicas han influido de manera fundamental en el desarrollo de la música y de todas sus derivaciones. Las tendencias expresivas encuentran aquí una base justificadora en los principios humanos. El teatro y la danza venían ligados a la música para toda ceremonia. Pero dado el progreso de la civilización, los medios empleados para la finalidad musical cambian considerablemente en su confección, organización e interpretación. Las mezclas de una raza con otra, de unas culturas con otras, más o menos avanzadas, sirve de permanente enriquecimiento, aparentando una relativa superficialidad en el preciosismo interpretativo, que va abandonando los rudimentarios sistemas anteriores por los que vienen apareciendo en el transcurrir de los años.

La frase, tan analizada y discutida, de San Isidoro de que «los sonidos perecen porque no pueden escribirse», ha sido un buen material de estudio sobre los sistemas gráficos de aquel período, resultando evidente que en la Edad Media se había olvidado la tan notable notación griega, poseída de dos clases distintas: una, más antigua, diatónica, mantenida después, ampliada como notación instrumental; otra, más reciente, desde su principio enarmónica cromática, fue adaptada como notación vocal; pero San Isidoro no ignoraba que en tiempos de San Agustín la Iglesia africana conocía la notación visigótica española, y que en el siglo anterior se había practicado una notación en Aquitania. El sentido de la frase debe entenderse (según Anglés) en que esas anotaciones no lograban señalar con exactitud la altura de los sonidos ni tampoco sus intervalos. Todo esto, en nuestros días, puede ser un deseo del compositor, cuando le interesa dejar ciertos parámetros abiertos

para que, según el intérprete, según la circunstancia, la versión pueda ofrecer distintos resultados.

El **Antifonario** de Guido d'Arezzo, presentado al Papa Juan XIX en el verano de 1028, será la síntesis y perfeccionamiento de cuantos medios habían sido utilizados anteriormente, con la invención y puesta en práctica del **pautado musical**, vigente aún en nuestros días. Aunque se supone que Guido d'Arezzo no halló ni perfeccionó su sistema de una vez, dejándolo inconcluso para futuros inventos, «es cierto que desde entonces los cantores eclesiásticos ya no necesitarían aprender de memoria las melodías del antifonario, ya que tal invento indicaba los intervalos y la altura exacta de cada sonido».

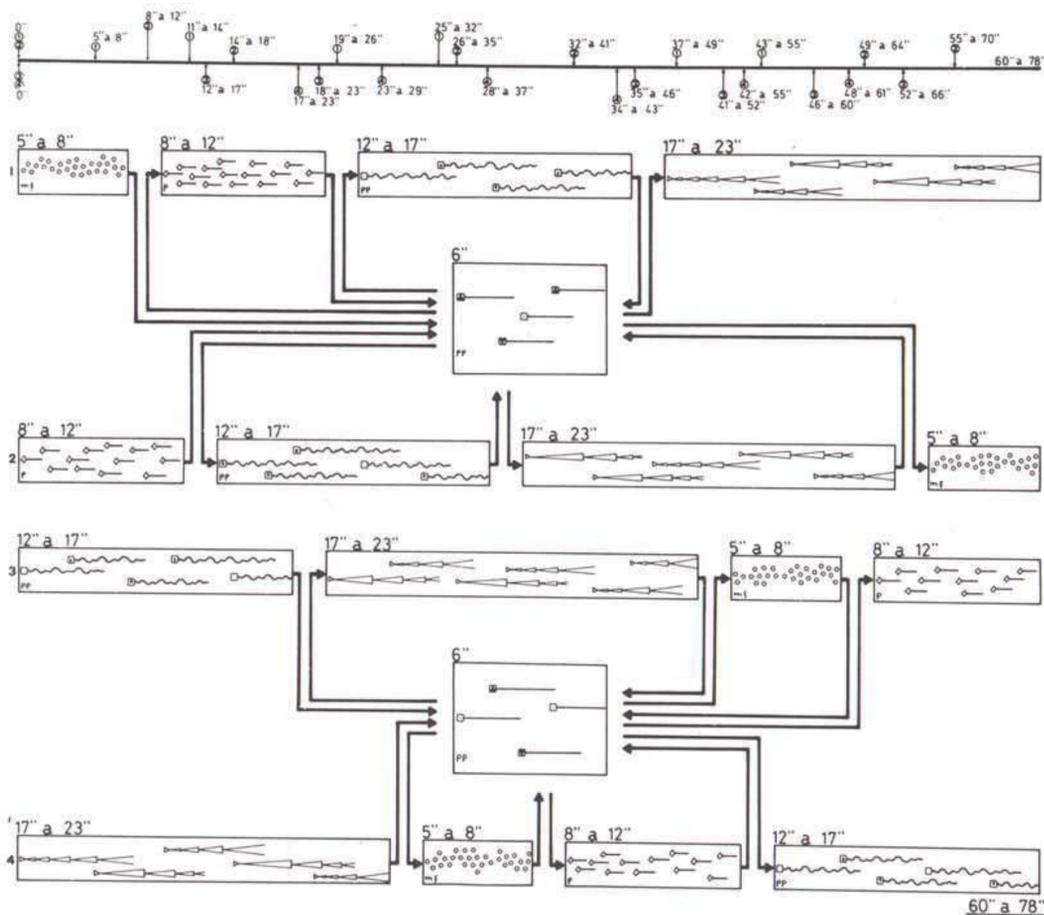
Con la posibilidad de escribir duraciones de cierta precisión, según la llamada **grafía francesa «Ars Nova»**, se llegará, con los cambios sufridos por el 1600, a nuestra **grafía tradicional**. Es decir, desde 1600 hasta 1950 puede decirse que toda evolución sistemática ha estado ausente en el planteamiento creativo del compositor. El creador, siempre investigador, parece haber preferido unos sistemas de anotación simbólica, muchas veces ajenos a su propia personalidad, a su sentir musical, que era común a la generalidad de los músicos, en vez de transformarlos y adaptarlos a sus exigencias compositivas. Este aspecto se llevará al extremo de sus consecuencias en el periodo actual, y consciente de cómo unos elementos tan esencialmente materiales venían condicionando, limitando la obra del compositor, impidiendo la utilización de aquellos signos afines al lenguaje propio, el verdadero creador adopta una posición terminante, considerando el sistema de notación, la **grafía** en general, como principal elemento expresivo de creación musical. Entonces su función creativa empieza desde el momento de buscar los **grafismos** idóneos, funcionales, que permitan la más precisa y comprensible idea del contenido. En este sentido el compositor trata de romper, por encima de todo, con los convencionalismos que pueden sugerirle el recorrido de terrenos ya explotados y re-

para la escritura musical fueran comunes y de familiarización interpretativa, algo así como que todo compositor siga sirviéndose de los mismos sistemas gráficos, basándose en materiales difundidos que han sido de fácil comprensión. Otros participantes encontraban en la «problemática» un asunto de auténtica política; pero, en número elevadísimo, los jóvenes compositores estuvimos auténticamente de acuerdo en las pretensiones originales y creativas de la actual **grafía musical**, sin control previo, sin limitaciones estéticas y sin encasillamientos históricos que exijan la aprobación de sistemas, posiblemente, contradictorios a uno mismo. También hemos estado convocados por la Universidad de Gante para el «Congreso Internacional sobre la Notación de la Música Contemporánea» y otras reuniones con finalidades parecidas. Personalmente, todo lo relacionado con los sistemas de notación musical me ha parecido de fundamental importancia, y de la atención que le he dedicado ha surgido la serie «Juegos gráfico-musicales» —partituras y un amplio estudio teórico—, el «Seminario sobre la grafía musical» celebrado en el Conservatorio Superior de Valencia y otros trabajos.

El propósito fundamental de todo esto estaba bien claro: era el de sistematizar, organizar, facilitar el riquísimo elemento de creación artística. Pero no puede quedar —el compositor creador no lo admitirá— este gran número de aportaciones plásticas, artísticas, reducido a un índice de signos más o menos funcionales, más o menos comunes, de utilización fácil. Es una misión de comodidad que raramente podrá obtener conclusiones aceptables por la generalidad, ya que el elevado grado de responsabilidad del músico se aparta de trayectorias fáciles y rutinarias que puedan empujar a su amplio margen imaginativo.

La llamada «problemática» de la actual **grafía musical** puede ser, en todos los aspectos, discutible. Discutible suponer que el compositor no es lo suficientemente sincero al utilizar los elementos más idóneos para su expresión musical; discutible que estos elementos deban ser de uso común; discutible que el intérprete tenga

12



Jesús Villa Rojo: página de **Juegos gráfico-musicales III** (estructuras I), para cuatro instrumentos de madera. (Editorial Alpuerto, S. A., Madrid). Han surgido partituras, esquemas matemáticos, bien para su realización musical o bien como resultado subjetivo de la audición de la obra.

conocidos por el músico. Prefiere que sus puntos de partida estén lo menos ligados posible a la tradición; de esta forma considera que su aportación creativa es superior y que los valores de originalidad son más estimables. Lo cierto es que de una manera total la **grafía**, los sistemas simbólicos de anotación son utilizados como primer elemento de estudio, de investigación, al empezar a ser concebida la partitura. El estímulo visual que éstos producen en la hora de la interpretación no quedará separado de los deseos expresivos, ni limitado a cuanto ya ha podido ofrecer resultados positivos. Por ello, la infinidad de posibilidades que esta incesante búsqueda de signos está haciendo surgir es motivo de reuniones, congresos, coloquios, ya desde el principio llamados a no obtener finalidades de precisión alguna.

En octubre de 1972 nos reuníamos, en Roma, en el «Simposio Internacional sobre la Problemática Actual de la Grafía Musical». El proyecto inicial no podía ser más ambicioso: pretender solucionar la «problemática» que presenta en todos sus niveles la escritura musical. La temática fue estudiada según las diversas tendencias musicales e ideológicas, sin conseguirse, ni mucho menos, paralelismos que pudieran llevarnos a un objetivo preciso. Algunos participantes expusieron la necesidad de que los signos utilizados

dificultades de entendimiento, cuando es tan cuidado el estímulo visual que éstos deben producirle; y es discutible pretender que el músico que utiliza un lenguaje actual de expresión se sirva de los mismos signos empleados en épocas precedentes, donde los resultados deseados por el compositor eran tan diferentes.

La interpretación-realización de la partitura es siempre la parte que obsesiona al músico. Evidentemente, el intérprete tiene que asimilar, estudiar, «interpretar» los signos que el compositor crea; pero las indicaciones precisas —ya decíamos que puede dejar parámetros abiertos para que, según el intérprete, según la circunstancia, la versión pueda ofrecer distintos resultados— que el autor facilita son o, mejor dicho, deben ser lo suficientemente claras y explícitas como para permitir al realizador una comprensión perfecta del contenido. Es cierto que este estudio y análisis previo de la partitura supone un trabajo que muchos intérpretes prefieren economizar; pero... ¿es posible realizar una partitura fiel e inteligentemente sin un concienzudo estudio previo? Rotundamente, ¡no! Es la rutina técnica academicista, que presume facilitar soluciones «estandarizadas» para todo ejemplo musical, como si cada compositor, cada obra, cada fragmento no necesitaran un estudio particular y detenido.

A musical score for soprano (s.), clarinet (cl.), percussion (per.), and piano (p.). The score is written on five staves. Above the staves, there are several graphic boxes containing musical symbols and dynamics such as *ppp*, *mf*, and *f*. The percussion staff features a series of rhythmic symbols (triangles and circles) and a wavy line at the end. The piano staff contains various circular and rectangular symbols, some with internal patterns.

A collection of graphic notation elements. It includes boxes with musical symbols like *mf*, *ppp*, and *f*. There are also boxes with rhythmic patterns, a wavy line, and various geometric shapes like circles and triangles. Some boxes are connected by lines, suggesting relationships between different elements.

Jesús Villa Rojo: página de Apuntes para una realización abierta, para soprano, clarinete, percusión y piano (EMEC, Madrid). Los elementos que representan simbólicamente el contenido de la composición pueden considerarse factores que no solamente enriquecen la partitura plástica y artística, sino que la llenan de un contenido expresivo que hará más fácil y comprensiva su ejecución.

Las grafías pueden conceder al intérprete las mayores libertades o impedirseles —según las indicaciones—: igual aparece un espacio «ad libitum» completamente que una simplemente «nota» para que ésta sea interpretada donde el ejecutante se encuentra falto de material básico para efectuar su realización. Dentro de estos extremos aparecen signos realmente inteligentes y explícitos, que participan en la superación inventiva y de fantasía del intérprete; pero obtener los resultados deseados necesita de un elevado nivel interpretativo, con excelentes posibilidades técnicas, ya que el intérprete olvida muchas veces su insustituible aportación creativa por la precisión mecánica y técnica, persiguiendo una depuración de las apreciaciones superficiales de la obra, prescindiendo de los auténticos valores internos. De esta forma la interpretación se produce incompleta, porque creación-interpretación tiene en objetivo muy distintos fines, y no habiendo absoluta com-

prensión de cuanto se pretende exponer difícilmente habrá conocimiento del contenido. Son todos estos aspectos, en buena parte, los que obstaculizan, mejor dicho, los que pretenden obstaculizar la evolución, el enriquecimiento de nuestra grafía musical.

Pero, realmente, hacia dónde pueda caminar la música, exigiendo el cambio constante de los sistemas gráficos, es cosa difícil de prever. El decisivo impulso que la electrónica dio a la música ya hace algunos años ha sido perfectamente asimilado, y puede decirse que hasta superado. Este impulso no afectó, en la materia musical, a todos sus elementos; la grafía, por ejemplo, no fue en nada alterada: surgieron unas partituras, esquemas matemáticos, bien para su realización musical o bien como resultado subjetivo de la audición de la obra. Es en la elaboración del material sonoro y en la búsqueda del timbre donde este impulso fue decisivo, ya que la investigación de nuevas formas sonoras ha puesto en evi-

Jesús Villa Rojo: página de Juegos gráfico-musicales V (elementos cantables), para tres grupos vocales (Editorial Alpuerto, S. A., Madrid). Los nuevos procedimientos de concebir los medios de expresión musical exigen del compositor la utilización de signos que con mayor fidelidad y eficacia puedan representar la idea.

A graphic notation for three vocal groups (I, II, III). The notation is organized into vertical columns. Column I (labeled 'I') contains rhythmic symbols and dynamics like *mf*. Column II (labeled 'II') contains rhythmic symbols and dynamics like *ff*. Column III (labeled 'III') contains rhythmic symbols and dynamics like *ppp*. Column IV (labeled 'IV') contains a central box with a grid of letters and symbols, with a 'j' above it. Column V (labeled 'V') contains rhythmic symbols and dynamics like *ppp*. Column VI (labeled 'VI') contains rhythmic symbols and dynamics like *mf*. The notation is connected by lines, suggesting relationships between different groups and elements.

Jesús Villa Rojo: página de Ellos, para soprano, flauta, trombón, violoncello y percusión (André M. Smith Music Company, New York). Pueden aparecer signos realmente inteligentes y explícitos que participan en la superación inventiva y de fantasía del intérprete.

dencia la limitación de las técnicas instrumentales. La apertura sonora ha permitido volver a descubrir nuevas posibilidades a los instrumentos tradicionales, y que los criterios que se refieren a la pureza sonora aparezcan como desfasados. Del mismo modo, el trabajo de la materia sonora exige una gran precisión. Ninguna ambigüedad es admisible, porque la velocidad del «vibrato», la amplitud o reducción de las frecuencias pueden ser fácilmente confundidas en los resultados de la interpretación. Los parámetros, que en épocas precedentes quedaban a la libertad del intérprete, hoy son, precisamente, los que el compositor pretende controlar con mayor seguridad. La concepción de la música, sobre el teclado, ha sido, sin duda, la limitación principal de la «música instrumental». Era buscada una música al margen de los propios instrumentos que después la realizarían; tan sólo a la hora de la «orquestración» o «instrumentación» se pretendía distribuir las líneas melódicas o complementarias entre los instrumentos considerados. Ello no impidió lograr buenos y virtuosísticos ejemplos instrumentales.

En estos momentos pueden considerarse normales calidades sonoras que bien lejos están de la utilización habitual en sentido monódico «sonido resultante», independiente de su sonido real; «voz», «aire», a través de los tubos del instrumento, aunque, sin temor a dudas, lo que multiplica el interés son las posibilidades polifónicas que efectivamente pueden obtenerse. Estos sonidos simultáneos ofrecen las más diversas y particulares mezclas tímbricas, entre los que pueden diferenciarse «sonido real y sonido resultante», que además de poder moverse paralelamente pueden efectuar giros independientes; «sonido real y sonidos armónicos», que permiten «glissandi» y cambios de posición entre los diversos armónicos; «sonido resultante y sonidos armónicos», «sonido real con resultante y armónicos», «sonidos rotos», que resultan una materia de separación interválica mínima, por acumulación de frecuencias, entre los sonidos que forman la simultaneidad de armónicos que en la resonancia interferencial producida se rompen intermitentemente; «voz y sonido», donde la fusión de ambos crea una mezcla muy especial, además de las calidades idénticas que se obtienen con «sonidos reales»—simultáneos—, aunque las posibilidades técnicas o virtuosísticas siempre estarán limitadas o centradas en las exigencias básicas del contenido de la obra. Así, estos procedimientos técnicos pasan a ser utilizados normalmente en el lenguaje expresivo del compositor, teniendo, por ello, que investigar, adaptando todos los elementos desde el planteamiento inicial. Son estos nuevos procedimientos de concebir los medios de expresión musical los que automáticamente exigen del compo-

sitor la utilización de signos que más fiel y eficazmente puedan representar la idea. Aunque no olvidemos que los procedimientos técnicos son tan solamente un medio utilizable en la exposición del contenido, nunca un medio determinante y limitador de éste, porque entonces la funcionalidad de la composición sería reducida a tal acto material, perdiendo la mayoría de los valores que desde el principio habían sido esencial finalidad.

Aunque puede apreciarse que el lenguaje musical en nada es alterado por la grafía, por los signos que pretenden hacerlo comprensible, ya que, lógicamente, éstos no son otra cosa que los representantes del contenido expuesto, pero con caracteres lo suficientemente sugerentes, de estímulo visual como para poder influir en la realización de la obra, también puede apreciarse que es el lenguaje el que, pretendiendo ser más universal, más comprensible, utiliza los signos de mayor conveniencia para que puedan ser expresados por el intérprete con toda claridad y fidelidad.

El lenguaje musical es cada día más amplio, más explícito, más rico en su dicción y medios de expresión; su finalidad universal le exige la atención, el cuidado de cuanto puede enriquecerlo. Por tanto, necesita el estudio, la investigación constante de todos sus elementos y la adaptación de cuanto pueda hacerlo más comprensible. La comprensión del contenido musical casi siempre llega a esferas de fantasía inventiva desconocidas por el autor, ya que éste concibe un infinito mundo sonoro que estructura, organiza, elabora según sus conocimientos técnicos y según sus criterios ideológicos, utilizando el material que puede ser más rico e interesante. Es el teórico quien, encontrando en este infinito mundo sonoro todo un amplio universo abstracto, tan lejos de cualquier realidad material, pretende acercarlo al hombre, buscando significados coherentes dentro de su vida física que en absoluto clarifican el contenido, sino que lo hacen más misterioso y extraño, pero que en nada favorecerá el criterio motivador de la obra.

De todas formas, la situación que ocupa el compositor creador dentro de la vida física y el universo abstracto le exige una valoración de los elementos materiales, claramente comprensibles, pero que a la vez deben tener significados inmateriales. En esta situación, los elementos que representan simbólicamente el contenido de la composición, que son los verdaderos mantenedores de la obra en el sentido material, también en el sentido musical, ya que, como se decía, es la base que permitirá su interpretación y realización, son considerados factores que no solamente enriquecen la partitura plástica y artísticamente, sino que la llenan de un contenido expresivo, que hará más fácil y comprensiva su ejecución.

LA MUSICA Y EL METODO

Por FAUSTO ROCA

EL METODO KODALY

En mis dos artículos anteriores hablé, en el primero, de la importancia de la música en la formación del niño, y en el segundo, de la música y la escuela.

En el presente artículo y en otros sucesivos quiero tratar la música y su forma de enseñarla, esto es, de los métodos para enseñar la música.

Como todo el mundo sabe, para llevar un barco a buen puerto hace falta coger el mejor camino, el camino más seguro. Lo mismo ocurre con la música. Para que su enseñanza sea efectiva y buena hace falta elegir un buen método que la lleve a cabo. Todos los caminos conducen a Roma, pero si escogemos uno equivocado puede hacer que lleguemos a Roma tarde y exhaustos.

Por eso, todo buen profesor, todo didacta debe elegir el método que lleve de la forma más segura y rápida la enseñanza a buen fin.

De los diversos métodos para la enseñanza de la música, yo elijo el método Kodály, método que todavía es poco conocido en España, pero que presenta una serie de facetas muy importantes, y que lo coloca por encima de todos los demás, y no sólo por lo que pudiéramos llamar su parte operativa, que equivaldría en un cierto sentido a la disciplina escolástica de la teoría y el solfeo, sino por otras razones que creo son muy importantes, y que expongo a continuación:

1. Lleva en sí mismo una verdadera y auténtica planificación, seleccionando las materias de cada nivel de forma simple y progresiva, pero a la vez estricta y concisa.

2. Está basado en el canto, la voz es el instrumento principal, éste es un instrumento que tienen todos los niños, y que es muy sencillo preparar y trabajar con él, lo cual hace que desde un punto de vista económico tenga muy poco coste y que hasta en el pueblo más lejano, el rincón más escondido, un profesor y sus alumnos puedan disponer de un método adecuado con muy pocos elementos materiales en su mano.

Ni que decir tiene que la voz, el canto, puede ser el mejor y más bello de los instrumentos, que además, por llevar inserta la palabra, hace que podamos expresar mejor nuestros sentimientos, siendo un instrumento que está dentro de nosotros, que forma parte de nosotros mismos.

3. La selección de cantos está basada:

I. En el folklore popular, en la canción tradicional de cada país, lo cual permite un encuentro de los niños de hoy día con las canciones populares, con las raíces de parte de su cultura, de la cultura popular, haciendo un poco frente a los medios de comunicación de masas, que hoy día nos invaden.

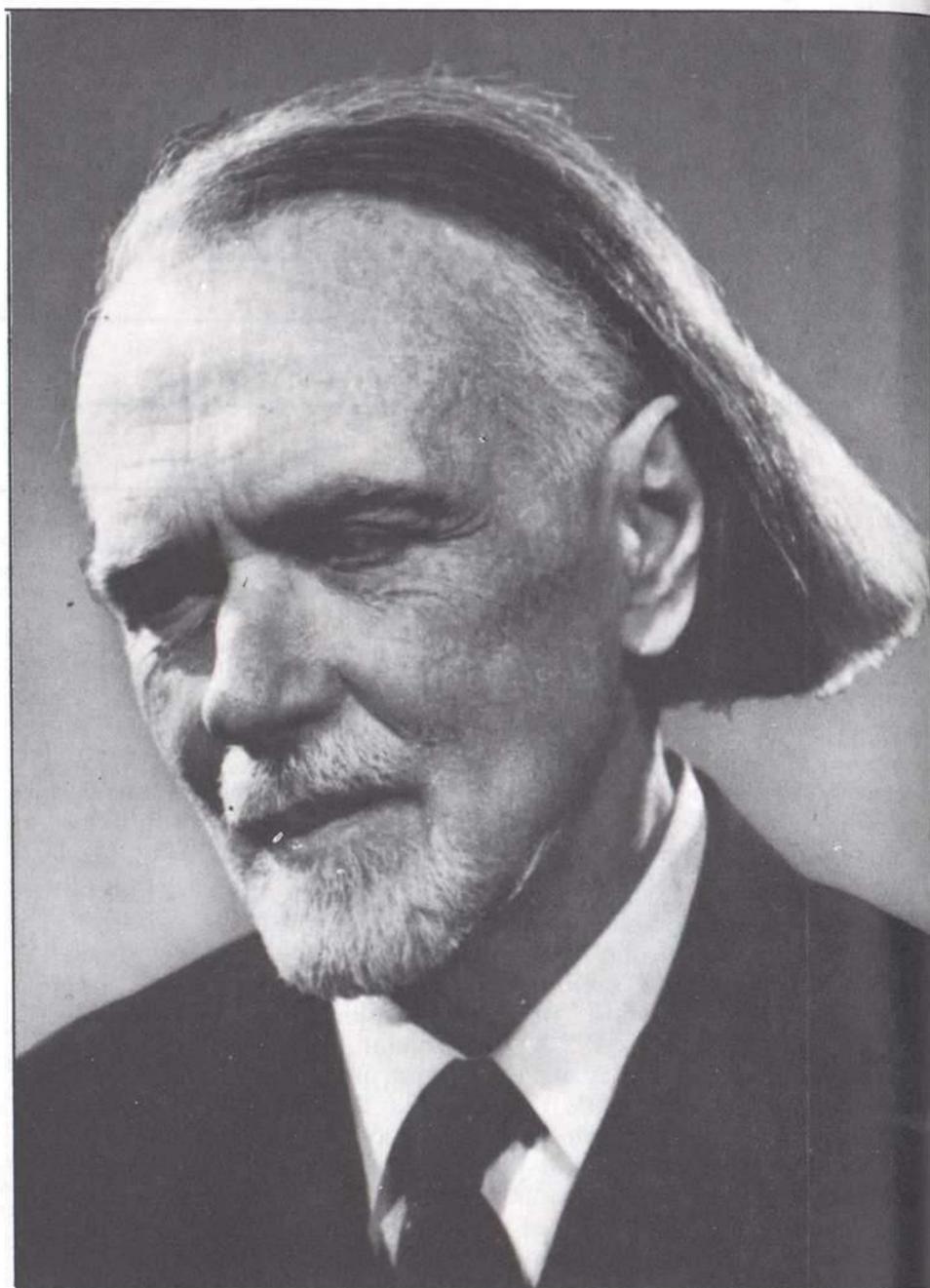
II. En la canción popular y folklórica de otros países, lo que permite un contacto de los niños con las culturas y las lenguas de otros pueblos.

III. Con las obras de los autores clásicos, teniendo así un encuentro de los niños con lo que podríamos llamar la gran música o la música de los grandes compositores de todas las épocas.

4. Es un método pensado para la escuela general, que se puede aplicar con facilidad en una clase normal de treinta a cuarenta alumnos y en su propia aula, sin necesidad de grandes espacios ni un gran material adicional, pero permitiendo a la vez un gran conocimiento de la música, así como una continua práctica de ella.

5. Los resultados son sorprendentes, y no en un sentido teórico, pues basta con ir a los países donde está implantado el método, en especial a Hungría, para darse cuenta de los resultados, del gran nivel de formación musical que tienen los niños en las escuelas húngaras, y de cómo eso se transmite al resto de la sociedad, alcanzando la sociedad misma un nivel y un gusto por la música admirables. Pero no sólo en Hungría, también en Estados Unidos, Japón, Canadá, Alemania, Australia, etc., se pueden ver los resultados.

6. Existe la Sociedad Internacional Kodály (KIS), donde están agrupados todos los miembros y centros de los diferentes países en los que se aplica el método Kodály, lo cual permite un con-



Zoltan Kodaly.

tacto entre los diversos músicos y pedagogos que imparten dicho método, estimulando un afán de superación constante, así como la comparación de las diversas maneras de su aplicación en los diferentes países.

En España se está tratando de crear un organismo para que agrupe los esfuerzos de las diferentes personas que ya trabajan o quieren trabajar según el método Kodály, así como su aplicación e implantación en las escuelas españolas (*).

Antes de pasar a lo que anteriormente he dicho, que podríamos llamar el lado operativo del método Kodály, me parece que es indispensable hablar un poco de Zoltán Kodály, así como exponer algunas de sus ideas en lo que se refiere a la música y la enseñanza musical.

Zoltán Kodály nació en Kecskemét (Hungría) el 16 de diciembre de 1882. En una nota autobiográfica evoca sus experiencias musicales de niño en un pueblo húngaro: «Mi padre era jefe de estación en nuestro pueblecito. Adoraba la música. Cuando el último tren rápido se alejaba atravesando el valle, corría a casa, recogía su violín y con algunos amigos igualmente melómanos comenzaba a tocar cuartetos. ¡Esos lejanos atardeceres de la infancia! Sólo tengo que cerrar mis ojos para que vuelvan con toda su intensidad: los oscurecidos y extasiados rostros por encima

(*) Nota de la Redacción.—Para cualquier consulta sobre dicho organismo pueden dirigirse a Fausto Roca, Revista RITMO.



El canto coral une a los hombres.

de los atriles, el recorrido del arco, el punteado de los «pizzicati», y yo mismo, de pie en un rincón, con los ojos muy abiertos, completamente subyugado por la música. De este modo aprendí los **Cuartetos** de Haydn... Aparte de la música de mi padre y sus amigos, escuché una orquesta gitana, única música profesional que se podía oír en pueblecito magiar. Esos fueron, por consiguiente, mis primeros maestros: el violín de mi padre, los gitanos y el rítmico estruendo de los grandes trenes que pasaban o paraban un minuto en nuestra pequeña estación».

Kodály combinó estos contactos musicales con el aprendizaje del violín, realizado en su mayor parte como autodidacta, y con el canto, en el coro de la catedral de Nagyszombat.

En 1900 se encaminó a Budapest, inscribiéndose en el Conservatorio. Allí conoció a Béla Bartók, y junto con él, en 1905, realizó la primera de las varias expediciones que hicieron a través de Hungría para investigar y descubrir material autóctono de canto y danza. Su común esfuerzo permitió el descubrimiento de varios miles de melodías folklóricas hasta entonces completamente desconocidas no sólo fuera de Hungría, sino aun en las regiones en donde habían surgido. Ellos llevaron al pentagrama, arreglaron y publicaron las melodías. Kodály hizo además sus propias contribuciones, comenzando por su tesis de doctorado: **La construcción estrófica en las canciones folklóricas húngaras**.

Pronto se vio interesado por los problemas de la educación, y después de ver que los cantos didácticos y los métodos forasteros aplicados en la primera mitad de nuestro siglo no eran aptos para hacer surgir ni cultura musical ni un conocimiento y saber sólido capaz de poner aptos a los niños para conocer y deleitarse con la buena música, fue necesario un cambio radical. Dedicó una parte considerable de su actividad a la educación musical húngara. La mayor parte del programa de educación fue puesta en práctica por él mismo. La base de su actividad pedagógica y su concepción de la educación se resume en lo siguiente: «Poner en contacto con la música verdadera y preciosa las masas más grandes posibles».

Kodály se esforzó por hacer del canto popular la base de la pedagogía musical húngara, por el principal motivo de que este canto «lleva en sí y transmite el valor cultural artístico y nacional de alto valor en forma que es simple y concebible también por los niños. El canto constituye una relación franca entre el contenido de la canción y el niño que la canta, fomenta el sentimiento de la humanidad en él, inspira el entusiasmo y educa la voluntad. La realidad experimentada de modo social, así resulta más profunda y rica de la que se percibe solamente por el intelecto, pues forma más eficazmente la personalidad». A continuación expongo algunas de las afirmaciones de Kodály en materia de educación, que cita la profesora húngara Erzsébet Szönyi en su libro **La educación musical en Hungría a través del método Kodály**, libro muy interesante y traducido al castellano por Oriol Martorell y Margo García, Editorial Corvina:

— El papel de la música en la educación debería ser en Hungría tan importante como el que tuvo en la antigua Grecia.

— El analfabetismo musical impide la cultura musical, y esta es la causa de la escasa asistencia a los conciertos y a las representaciones de ópera.

— Deben mejorarse los cursos de enseñanza musical que se

imparten en las Escuelas de Magisterio para los maestros de las escuelas primarias.

— Debería evitarse que los niños se acostumbraran de pequeños a la música de mala calidad, pues luego ya es demasiado tarde.

— La música es una experiencia que la escuela debe proporcionar.

— El canto diario, junto al ejercicio físico también diario, desarrolla igualmente el cuerpo y la mente del niño.

— El canto coral es muy importante: el placer que se deriva del esfuerzo de conseguir una buena música colectiva proporciona hombres disciplinados y de noble carácter; su valor en este aspecto es incalculable.

— En la vida de un niño la experiencia musical decisiva llega de los seis a los dieciséis años; durante esta época de crecimiento es cuando suele ser más receptivo y cuando muestra mayor talento.

— Musicalmente hablando, los niños sólo deberían educarse con el material más valioso. Para los jóvenes sólo es bueno lo mejor, sólo por medio de obras maestras llegarán hasta las obras maestras.

— La mejor manera de llegar a las aptitudes musicales que todos poseemos es a través del instrumento más accesible a cada uno de nosotros: la voz humana. Este camino está abierto no sólo a los privilegiados, sino también a la gran masa.

— La organización sistemática de la enseñanza es una de las tareas del Estado; el dinero así gastado se recuperará en años sucesivos con el incremento de asistentes a los conciertos y a las representaciones de ópera.

Estas afirmaciones las hacía Kodály en 1924, en su artículo **Los corales infantiles**, pero que, trasladadas a la España de 1979, están en plena vigencia.

En 1937, y en su artículo **Entonacia**, decía:

— El temperamento, o, mejor dicho, el semi-temperamento del piano no es adecuado para acompañar precisa y correctamente el canto coral; no debería utilizarse ni para dar el tono ni como acompañamiento.

— Deberían enseñarse las melodías cantándolas primero y no tocándolas al piano; incluso muchos grandes directores de orquesta cantan con frecuencia durante los ensayos para inspirar a los intérpretes la esmerada ejecución de un pasaje (Kodály citaba a menudo, en este sentido, el ejemplo de Toscanini).

— La instrucción coral no debería apoyarse en la ayuda auditiva del piano, sino que debería enseñarse a los cantores a leer la música; es decir, el camino que va de la incultura a la cultura musical pasa a través de la lectura y de la escritura musicales.

Durante una conferencia dada por Kodály en 1937 señala algunas de sus ideas:

— La participación activa es, con gran ventaja, el mejor camino para conocer verdaderamente la música; el tocadiscos y la radio no son más que accesorios.

— Las bases de la cultura musical radican en la escuela.

Dado lo limitado del espacio, dejo la parte concisa del método Kodály, esto es, el lado operativo, para mi siguiente artículo en esta serie.

Concentración coral en Barcelona (Palacio de Deportes).



YA HA SALIDO EL "POLCAR 79"



OFERTA

PRIMAVERA

79

LA VOZ DE SU AMO • LA VOZ DE SU AMO

EMI
LA VOZ DE SU AMO
10 167 003 285/89 Q

SCHUBERT
THE COMPLETE SYMPHONIES
ROSAMUNDE - OVERTURE & BALLET MUSIC
KARAJAN
BERLIN PHILHARMONIC

SCHUBERT
EDICION LIMITADA

Serie Angel
QUADRAPHONIC
SQ

LA VOZ DE SU AMO • LA VOZ DE SU AMO

167 - 003.285/89 Q
SCHUBERT
GRABACION COMPLETA DE SUS
SINFONIAS
Precio Normal 3250 Ptas.
PRECIO OFERTA 2600 Ptas.
EDICION LIMITADA



167 - 003.294/96 Q

VERDI
NABUCCO
MATTEO MANUGUERRA - RENATA SCOTTO
- ELENA OBRAZTSOVA - NICOLAU GHIAUROV - VERIANO LUCHETTI - ROBERT LLOYD.
Precio Normal 1950 Ptas.
PRECIO OFERTA 1560 Ptas.



165 - 052.307/11

LOS CLASICO POPULARES, Vol.2
LOS PINOS DE ROMA - MARCHA HUNGARA - EL CARNAVAL ROMANO - CACERIA Y TORMENTA - INVITACION A LA DANZA - LA ARLFSIANA - GAITE PARISIENNE - CUADROS DE UNA EXPOSICION - DANZAS POLOVTSIANAS - INTERMEZZO de "Notre Dame" - VALS TRISTE - FINLANDIA - LOS PRELUDIOS - LA GAZZA LADRA Y EL BARBERO DE SEVILLA - MARCHE JOYEUSE - DANZA DE LAS HORAS de "La Gioconda" - INTERMEZZO de "Manon Lescaut" - INTERMEZZO de "I Pagliacci" - INTERMEDIO de "Goyescas" - POLKA de "Schwanda el gaitero"
Precio Normal 3125 Ptas.
PRECIO OFERTA 2500 Ptas.
EDICION LIMITADA



165 - 010.144/46

MASSENET
MANON
VICTORIA DE LOS ANGELES - HENRI LEGAY - MICHEL DENS - JEAN BORTHAYRE - RENE HERENT - JEAN VIEILLE - LILIANE BERTON - RAYMONDE NOTTU - MARTHA SERRES.
Precio Normal 1875 Ptas.
PRECIO OFERTA 1500 Ptas.
EDICION LIMITADA



167 - 030.816/18 Q

SCHUBERT
ALFONSO Y ESTRELLA
HERMANN PREY - EDITH MATHIS - THEO ADAM - PETER SCHREIER - DIETRICH FISCHER-DIESKAU - MAGDALENA FALEWICZ - HORST GEBHARDT.
Precio Normal 1950 Ptas.
PRECIO OFERTA 1560 Ptas.
EDICION LIMITADA



167 - 003.247/48 Q

HAYDN
LA CREACION
HELEN DONATH - ROBERT TEAR - JOSE VAN DAM
Precio Normal 1300 Ptas.
PRECIO OFERTA 1040 Ptas.

«EL MESIAS», DE HAENDEL

Georg Friedrich Haendel, el gran contemporáneo de J. S. Bach, crece constantemente en su valoración sin decrecer la de éste ni un ápice. Hoy vemos a ambos como los más grandes compositores de la primera mitad del siglo XVIII, bastante distintos y en cierto modo complementarios. El autor de *El Arte de la Fuga* jamás se acercó a los géneros escénicos, para los que seguramente carecía de afinidad temperamental, mientras que, precisamente, lo más característico y lo más grande de Haendel es su sentido dramático, que preside tanto sus óperas como sus oratorios (muy numerosos unas y otros), a los que podríamos calificar de «óperas de asunto religioso». Mientras que las obras sacras de Bach son meditaciones de la «humanidad creyente», las de Haendel se hallan dominadas por su religiosidad **personal**, por su omnipresente sentido dramático de espectador objetivo de los hechos: «Los solistas [en *El Mesías*] son heraldos de la anunciación, y no instrumentos de meditación, como en el caso de Bach», escribe Karl Schumann; Haendel, más individualista, es más «moderno», debido tanto a esto como a su «serena confianza en la salvación, frente a la contrición del pecador» [en Bach].

Son bastantes los que creen —y, probablemente, tienen razón— que con el tiempo, cuando se conozca más ampliamente a Haendel, es muy posible que sea considerado a la mismísima altura de Bach.

El alemán afincado en Inglaterra, que había llegado mediante sus óperas «italianas» al pináculo de la fama en la isla, perdió casi repentinamente esta aceptación (en parte, debido a la caída en desgracia de lo italiano; en parte, a la bajísima calidad de los libretos), quedando en una situación económica desastrosa, lo que le impulsó a cultivar (casi a «crear») un género más específicamente inglés, el oratorio en esa lengua, que al principio era propiamente una «ópera cuaresmal»: el único espectáculo musical que estaba permitido representar durante esa temporada. Al dejar los oratorios de ser representables —debido, sobre todo, a presiones eclesiásticas— Haendel se vio obligado a potenciar el sentido dramático de esta música, lo que fue claramente en beneficio de la misma. Por ello nunca se libró de los reproches de la influyente Iglesia anglicana, que tachaba ahora de «profanos» a estos oratorios intensamente dramáticos.

Aún no se conoce con certeza la procedencia del encargo de *El Mesías*, situado cronológicamente hacia la mitad en la trayectoria de los oratorios haendelianos: puede que fuese encargado directamente por tres instituciones benéficas irlandesas, o, simplemente, compuesto a iniciativa propia para presentar una obra nueva en la serie de seis conciertos en Dublín, para la que había sido personalmente invitado por el Lord de Irlanda.

Haendel se hallaba entonces, en 1741, en la peor situación de toda su vida: abrumado por las deudas que había contraído por el fracaso de sus óperas —género al que renunciaba ya definitivamente—, recluido y apartado de la vida pública, con la salud quebrantada (ataques reumáticos o tal vez parálisis hemipléjica, insomnio y depresión nerviosa). En estas circunstancias inició, con la euforia en que a veces desemboca la depresión, la composición de *El Mesías*, que completó en el asombroso lapso de tres semanas (exactamente, entre el 22 de agosto y el 14 de septiembre de 1741). No parece ofrecer dudas la autenticidad de la anécdota que relata cómo la criada encontró a Haendel al terminar de componer el «Aleluya» llorando y exclamando: «Creo haber visto el cielo abriéndose ante mí y surgiendo de él el mismo Dios Todopoderoso». (Como escribe un comentarista acerca de esta anécdota: «Que se trate de una revelación celestial, o simplemente del alivio de un espíritu al límite de su existencia, es otro asunto».)

El texto de *El Mesías*, una acertada compilación de textos bíblicos, no es seguro que sea de Charles Jennens, el increíblemente presuntuoso escritor que siempre se lo atribuyó a sí mismo. De ser suyo es —afirman los conocedores— lo más logrado que saliera de su pluma, con mucho. Jennens, descrito en estos términos por un contemporáneo: «Un pobre idiota al que la riqueza ha vuelto loco (...). Nunca sale sin llevar detrás de él, a pie, toda una corte de seguidores, y sin una esponja empapada de perfume para evitar que el aliento del vulgo contamine su preciosa perso-

na», se permitió decir de la música de Haendel: «Es agradablemente entretenida, pero no es ni remotamente lo buena que hubiera podido ser. Con gran dificultad le he hecho corregir algunos de los mayores fallos de la composición, pero se ha obstinado en conservar su obertura, que es indigna de Haendel, pero sobre todo indigna del Mesías».

Desde el estreno (en Dublín, el 13 de abril de 1741) la obra obtuvo un éxito extraordinario, tanto de crítica como de público. Así, un periódico local escribía: «Las palabras intentan en vano expresar la inolvidable impresión producida sobre un numeroso público extasiado de admiración. Los más ilustres conocedores han considerado que es la mejor obra musical jamás oída». Ante tales y otras muestras Haendel puntualizó: «Lamentaría mucho haberlos entretenido simplemente; lo que quisiera sería hacerlos mejores»: la unción con que el compositor revistió esta composición está confirmada por la permanente impresión espiritual que produce en todo tipo de oyentes, así como por múltiples indicios, entre ellos la manifestación de Haendel que acabamos de citar, o el hecho de que donase por vida el producto de todas las ejecuciones del oratorio a instituciones caritativas que procuraban mejorar la situación de los presos.

Ningún otro oratorio de Haendel alcanzó en vida de éste la fama de *El Mesías*, situación ésta que, invariablemente, se ha mantenido hasta nuestros días. Hasta qué punto está justificada esta preferencia, es difícil de discernir: como su popularidad es infinitamente superior, y casi siempre lo hemos conocido antes que cualquier otro oratorio haendeliano, solemos tenerlo grabado de forma especial, digamos que como alejado en otro retículo de nuestro interior, y por ello nos resulta «aparte». Al escuchar algunos otros oratorios, la mente nos lleva a la conclusión de que son inferiores, pero, con todo, no es fácil convencerse completamente de este dictado. Lo que a todas luces sí es claro es que el desplazamiento que ejerce *El Mesías* sobre los restantes es muy desproporcionado: que se interprete y se grabe ése hasta la saciedad, dando lugar al olvido —completo o casi— de otros, es inadmisibles: hay, al menos, una docena de oratorios haendelianos que constituyen monumentos musicales de primera magnitud, y que rara vez se escuchan. Lo que, según Basil Lam, encumbra al *Mesías* por encima de los demás es «el esplendor de su arquitectura. Considerados por separado cada aria o cada coro, quizá estén igualados, e incluso superados, en sus oratorios y óperas, pero quizá ninguno de ellos (...) alcanza la altura de esa inspiración desbordante que, sin decaer en ningún momento, transporta al oyente desde la obertura al coro final». Es muy posible que sea cierta su superioridad «arquitectónica», pero no estoy tan seguro de que no decaiga en ningún momento: por un lado, ninguna obra extensa en múltiples episodios —ni siquiera las *Pasiones* o la *Misa en Si menor*, de Bach, ni tampoco *El Mesías*— mantiene en toda su longitud un altísimo nivel, y por otro, tampoco puede decirse que los restantes oratorios haendelianos sean más desiguales en su discurrir. En cualquier caso, *El Mesías* es obra que contiene momentos absolutamente sublimes y magníficos, y que ha hablado y habla muy directamente tanto a los públicos más y menos cultos como a los más grandes compositores (Beethoven exclamó en su última enfermedad, estudiando la partitura de *El Mesías*: «¡Aquí está la verdad!»). En concreto, nuestra elección para esta serie de artículos es comprensible, debido en primer lugar a que su discografía es mucho más amplia que la de los restantes títulos.

Sería muy ambicioso intentar enumerar los múltiples grandes valores de *El Mesías*, por lo cual me limitaré a señalar algunos aspectos: por ejemplo, la orquestación, que, a pesar de ser de suma sencillez —la casi totalidad del oratorio está encomendada sólo a la cuerda y el continuo; en tres números se añaden trompetas, y en dos de estos tres también timbales—, es de una claridad, de una riqueza de colorido y de un efecto insuperable. Por esto, la versión que Mozart rehizo de *El Mesías* es un relativo fracaso, porque desvirtúa el espíritu del original y porque la instrumentación, más compleja y «rica», es, paradójicamente, más «pobre», sobre todo en cuanto a colorido y efectividad.

Otro aspecto destacable es el de su religiosidad; en esto seguramente supera a los demás oratorios: es menos «dramático» (entre otras razones, porque carece de «dramatis personae»), pero más sinceramente religioso, y quizá a causa de ello encontró en su tiempo la incompreensión de ciertos sectores, para los que Dios era más un concepto filosófico que una presencia espiritual.

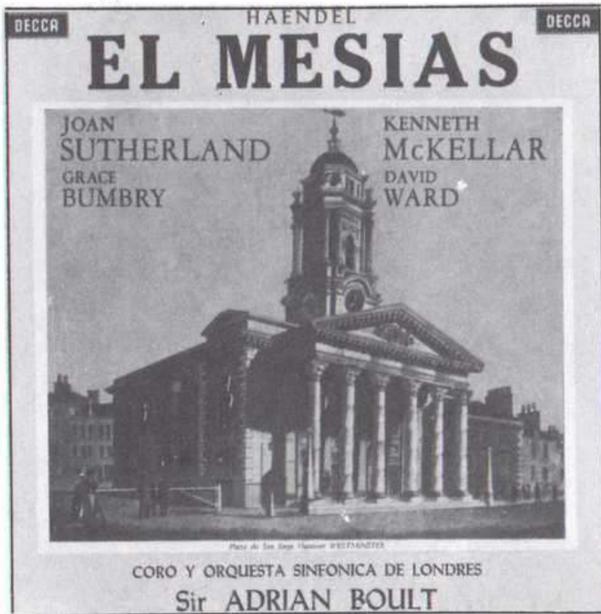
El enfoque de la figura de Cristo desde una triple perspectiva temporal, como ha visto certeramente Karl Schumann, es otra nada desdeñable virtud de esta obra: «Sugestivo método, digno de un historiador. El pasado, representado por el Antiguo Testamento,

Wilhelm Pitz. El sonido es bueno, pero bastante menos que el de la edición inglesa.

Y llegamos ahora al de Colin Davis (Philips, 1966), interpretación espléndida, pero, en mi opinión, no tan admirable como pretende buena parte de la crítica inglesa. A pesar de no recurrir aún a conjuntos de pequeñas dimensiones, esta versión es considerada la primera «moderna», debido a su retorno a la incorporación de ornamentos (aún tímidamente) y a su libertad e imaginación, evitando la severidad y los tiempos demasiado lentos. La intención parece haber sido muy interesante, pero opino que el resultado es desigual; en cuanto a la dirección, me parece variable: falta corrección en algún momento de la obertura, claridad en el coro número 6, los adornos en el aria número 8 restan pureza al hermosísimo tema de los violines, la «pifa» resulta inexpresiva...; sin embargo, admiro los resultados del dúo número 18,

Krenn, blando y monótono, muy apretado en las notas altas (número 43), y Tom Krause que, siendo el mejor de los cuatro, tampoco despierta entusiasmos. El sonido de la publicación española es algo inferior a la calidad media de Decca por esos años.

El registro más moderno de los disponibles aquí es el de Karl Richter (Deutsche Grammophon, 1973). La concepción del famoso intérprete de Bach vuelve, en parte, la vista al pasado: la orquesta es bastante amplia (algo más del medio centenar), y el coro algo menos (casi cuarenta voces), así como el propio enfoque es algo romántico. Utiliza la edición Peters, «austera en ornamentos» y «escogida, por coincidir con el criterio de Richter de acentuar el espíritu dramático de la música» (Michael Greenhalg). Desde este ángulo, debe reconocerse que la realización de Richter es, en general, muy bella y cuidadosa en matices, normalmente pausada y solemne sin oropeles. Destacaré la delicadeza del coro número 6,



Faltan en España ejemplos de la más «moderna» interpretación de *El Mesías* (Leppard, Mackerras, Marriner).

de los coros números 22 al 24, por poner ejemplos destacados. Mientras que la Orquesta Sinfónica de Londres se mantiene espléndida, el Coro algo menos y, sobre todo, el cuarteto solista es irregular: mientras Heather Harper merece admiración por su sentido musical y Helen Watts convence, en general, a pesar de alguna apretura, el tenor John Wakefield, de bonita voz, adolece de poca experiencia y de falta de técnica vocal sólida, y el barítono-bajo John Shirley-Quirk está francamente deficiente, en especial en las arias números 34, 38 y 45, a causa de un desagradable trémolo y de intentar adornos que escapan a sus posibilidades de articulación. La grabación sí es de gran calidad.

De la versión de Leopold Stokowski (Decca, 1967) disponemos en España de una selección en un disco (no estoy seguro de que se haya registrado íntegra), dirigida muy «a lo grande»: no sobresale más que la sentida actuación de la soprano Sheila Armstrong.

Richard Bonyngue (Decca, 1970) me ha producido una fuerte decepción, sobre todo teniendo en cuenta que su «Alcina» y sus dos discos de oberturas haendelianas son formidables. Su interpretación sorprende por la enorme profusión de adornos, que llegan a empañar, incluso a desfigurar y a hacer difícilmente reconocibles las líneas melódicas haendelianas, de desnuda belleza. Resultan deteriorados, debido a esto, episodios como el recitativo número 1, las arias números 5 y 8, etc. Este último fragmento es, además, de una frivolidad que haría creer a quien no conozca la música que es de dudoso valor. La búsqueda de originalidad —más que el vuelo de la fantasía— da lugar a resultados a veces forzados o afectados (coro número 6, aria número 22). En el aria número 40 el bajo sigue difícilmente el velocísimo «tempo» adoptado; el clave, ni eso. El «Aleluya» contiene todo tipo de efectos singulares y discutibles: «rallentandos», «acelerandos», «crescendos», octava alta de las trompetas al final... En el aria de bajo número 45 la trompeta ejecuta una cadencia. Con todo, hay algunos fragmentos convincentemente encauzados (núms. 20, 36 ó 38). También es muy encomiable la Orquesta Inglesa de Cámara, de impecable actuación, pero el soberbio Coro Ambrosian no en todo momento está al gran nivel a que nos tiene acostumbrados. Y el cuarteto solista es poco satisfactorio: Sutherland está como en su anterior grabación con Boult, pero aún más «a su aire» y —¡sorprendente!— su coloratura no siempre es impecable (núm. 16); Huguette Tourangeau es la contralto (?) menos convincente que haya escuchado en *El Mesías*. Voz ancheada falsamente en emisión artificiosa, y ningún talento interpretativo especial; Werner

la nobleza de las arias números 8 y 10 (contralto y bajo), la ternura y paz de la «pifa», el vigor del aria número 41, el énfasis sin retórica del «Amén». No obstante, otros momentos no están tan bien logrados: el aria de soprano número 16 es demasiado ligera, los números 21 y 25 están sometidos a contrastes dinámicos quizá excesivos, y al «Aleluya» le falta algo de interés. Los solistas, la orquesta y el coro elevan la calidad del resultado global: Helen Donath es un modelo de bien cantar y decir, pero, curiosamente, su voz suena más ligera de lo que es en realidad; Anna Reynolds sobresale más por su musicalidad que por la belleza intrínseca de su materia sonora; Stuart Burrows parece voz un poco ancha y oscura para su parte, algo corta arriba; no obstante, es uno de los cantantes más dúctiles y musicales que han grabado esta parte; Donald MacIntyre, por último, es, contrariamente, estupenda voz (llena, de barítono-bajo), algo pesada en las agilidades. De la Filarmónica londinense nos admira su hermosísima sonoridad y del Coro John Alldis baste decir que es una maravilla. La calidad técnica del sonido es la más alta entre las publicaciones españolas.

Finalmente, un repaso rápido a las restantes grabaciones: las de Sir Malcolm Sargent y Sir Adrian Boult, de 1954, no convencen demasiado, y no sólo por lo añosas en cuanto a concepción y a sonido (de la primera de ambas hablo por referencias). La de Hermann Scherchen es singularísima y del mayor interés, por encima de evidentes desigualdades. Sobresalen en ella la contralto Nan Merriman y el tenor Leopold Simoneau.

En la línea «antigua», la segunda versión de Sargent (RCA) es quizá más completa que la de Boult II, con distinciones para Norma Procter y Alexander Young. (Esta grabación, de muy buen sonido, ha estado distribuida en España por **Selecciones** del «Reader's Digest».)

La dirigida por Sir Tomas Beecham es un claro ejemplo de disparate en que puede caer un grandísimo director. La instrumentación, inseparable de la concepción interpretativa, es del propio Beecham: una orquesta port-romántica gigantesca (hasta con platillos), que desfigura por completo el original. Amplitud desmesurada, pomposidad sofocante, retórica insufrible para los oídos actuales. Puede escucharse por mera curiosidad. Eso sí, el sonido es magnífico (se trata del único *Mesías* en cuatro discos, en lugar de en tres).

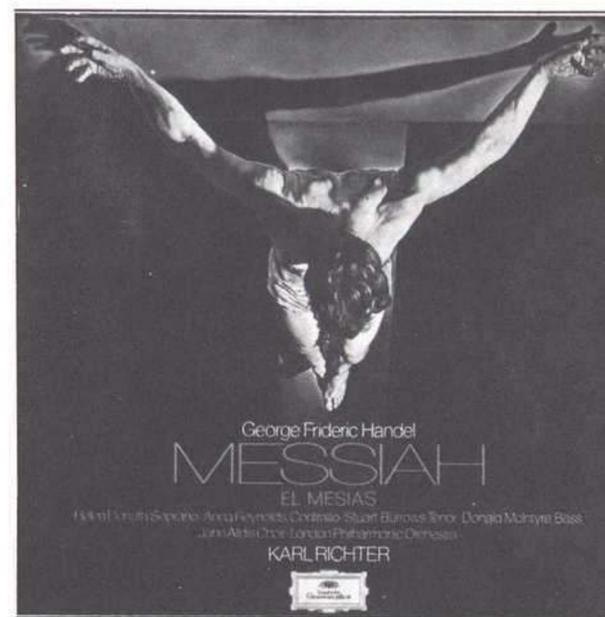
La grabación de Karl Richter en lengua alemana es menos acabada que la segunda, tanto en lo que respecta a lo puramente

aparece como fondo constante del oratorio, ya sea en la adopción de los textos o en la repetida identificación del coro con el pueblo escogido, y también en el retorno al mesianismo». («Mesías» significa «ungido»: ungido por Dios para preparar en el mundo el advenimiento de su reino.) «La figura de Cristo significa el presente, mientras que la visión del futuro se revela en el reino de Cristo», al que rinden homenaje algunos de los últimos coros: «El Mesías prometido viene al mundo y cumple los designios del Todopoderoso con sus padecimientos y su muerte».

Finalmente, el problema de las diversas ediciones, a la hora de interpretar **El Mesías**, es inabarcable: ocuparía mucho espacio tratarlo sólo someramente. La cuestión procede de la inconcreción de la partitura y de que el propio Haendel interpretó el oratorio de formas muy diversas según las ocasiones. No sólo solía emplear oboes y fagotes (las partes de unos y otros no figuran

las «modernas». (Antes de continuar quiero dejar claro que «antigua» no debe entenderse como «mala» o «desechable», ni «moderna» como «buena» o «recomendable»: allá gustos.) No obstante, hay alguna variación anterior con indicios de «adelantada» (quizá Scherchen), alguna otra posterior decididamente «envejecida» (Stokowski), y al menos una bastante intemporal (Klemperer).

Dos advertencias previas: los ingleses tienen un casi exclusivo «monopolio» en la interpretación de Haendel, y muy concretamente de **El Mesías**; por otro lado, las dificultades que han de superar los cantantes solistas son tales que casi siempre acusaremos en ellos deficiencias de uno u otro orden. Paso a referirme a las grabaciones distribuidas hoy en España, por orden cronológico: en primer lugar, la segunda de Sir Adrian Boult (Decca, 1961). El veterano director inglés es, sin duda, uno de los que más veces



Las mejores opciones, en España, pertenecen a la interpretación «tradicional» o a la «intermedia» (Philips).

en la partitura autógrafa), y a veces incluso trompas doblando a las trompetas, sino que además improvisaba de modo muy libre, alambicado y lleno de fantasía (al decir de contemporáneos), desde el clave o el órgano en el continuo, y, por si fuera poco, utilizaba entre cuatro y siete solistas vocales (según los cantantes de que dispusiera, y de otras diversas circunstancias), y cortaba, suprimía o reescribía determinados episodios. Además, en la época se añadirían (en las voces y en los instrumentos) numerosos adornos, distintos según la ocasión. Todo lo cual lleva a que las interpretaciones que actualmente se efectúan difieran notablemente entre sí: por la instrumentación (aunque trompas, por ejemplo, es infrecuente usar), por los habituales cortes, por la asignación de los cantantes o los episodios (es muy frecuente oír la misma aria en voz de contralto, de bajo o de contratenor; un aria a modo de dúo, o de coro, etc.), por el recurso a voces únicamente masculinas (contratenores y niños en lugar de mujeres)..., y todo esto sólo entre las posibilidades que podríamos denominar «ortodoxas», es decir, siguiendo el ejemplo de lo que Haendel mismo llevara a cabo presumiblemente o de hecho; pero hay, además, las «heterodoxas»: las instrumentaciones y concepciones pomposas procedentes del gusto victoriano (que llegaron hasta Beecham), a base de masas orquestales y corales nutridísimas. Hay documentación sobre el número de intérpretes usado por Haendel, según la cual oscilaban entre 32 y 37 los instrumentistas (además del continuo), y entre 23 y 40 las voces (incluyendo los solistas). Hoy suelen mantenerse dentro de estos márgenes, e incluso a veces reducirlos.

De entre las 24 grabaciones de **El Mesías** (anotadas en cuadro adjunto) de las que tengo noticia, conozco 16, aunque sólo he podido consultar recientemente una docena. De éstas sólo cinco se hallan actualmente disponibles en España; otras cuatro han sido editadas aquí, pero ya están suprimidas del catálogo. Las tres grabaciones más recientes que existen aún no han sido publicadas entre nosotros (sería conveniente que lo fueran las de Leppard y Marriner). El panorama es, pues, no muy halagüeño, lo que no es frecuente tratándose de una obra tan «mayoritaria».

Todas las grabaciones hasta mediada la década de los sesenta son interpretaciones «a la antigua», con coros y orquesta de amplias dimensiones y carentes, por lo normal, de ornamentación en voces y orquesta, así como de improvisaciones libres en el clave continuo. La línea divisoria entre ambos grupos la marca Colin Davis, cuya interpretación es de transición entre las «antiguas» y

ha interpretado a lo largo de su vida **El Mesías**; es un gran conocedor, a la vez que un gran músico, y por ello su versión es magistral: un modelo de musicalidad, equilibrio y buen gusto, dentro de los presupuestos de la época: en el estilo grandioso de entonces, pero sin caer en excesos de grandilocuencia.

En cuanto a los solistas de esta grabación, Joan Sutherland es un prodigio de agilidad y técnica vocal, pero su estilo (a pesar de su fama de haendeliana) es dudoso —no puede ocultar su condición de «diva»—, y su expresión, monótona y algo lagrimeante. Grace Bumbry, en los comienzos de su carrera, nos deleita con su voz bellísima y una gran pureza musical, más que con un estricto sentido religioso. El debut que hacía aquí el tenor Kenneth McKeller apenas ha tenido continuación, a pesar de una bella voz muy lírica; pero su inexperiencia se hace patente. Hermoso timbre de barítono-bajo el de David Ward, que tampoco aparece acostumbrado a la música sacra. Sobresaliente el Coro y soberbia la Orquesta, ambos bastante nutridos. La toma de sonido, muy buena, y la soberana dirección hicieron de este registro un «clásico», al menos durante un lustro.

Cuatro años más tarde (EMI, 1965) se efectúa una grabación memorable (a pesar de algunos cortes tradicionales) de **El Mesías**, protagonista de la cual es Otto Klemperer, el más grande maestro que se ha acercado en disco a esta obra. Aunque no puede decirse que sea una de las muestras más imperecederas de su arte, con todo hay en su dirección un nivel medio admirable, con la impronta constante de nobleza, serenidad y lucidez, alcanzando en ciertos episodios (aria de contralto y coro números 8 y 9, aria de tenor número 41, varios coros, etc.) una altura suprema. Pero mientras que su huida de lo retórico en el «Aleluya» es un acierto pleno, su similar intento en el «Amén» me convence menos. Aunque inserto en la costumbre antigua, evita tajantemente la pomposidad, que sí está por completo pasada de moda. No comparto, sin que medien muchas matizaciones, la crítica que alguna vez se le ha hecho acusando de «romántica» esta interpretación. Su cuarteto vocal es uno de los más notables: una maravillosa Elisabeth Schwarzkopf, de técnica vocal intachable y sensibilidad exquisita; una Grace Hoffman de voz llena y buena línea; un Nicolai Gedda insuperado cantante, músico e intérprete, y un Jerome Hines de impresionante voz grave profunda, pero, por ello mismo, algo corto de elasticidad. La Orquesta (moderadamente amplia) y el Coro (algo mayor) Philharmonia londinense, están inmejorablemente, sobre todo éste, preparado por el inolvidable

directorial como a lo orquesta y coral. Pero merece la pena conocerla, por su magnífico cuarteto vocal, puede que nunca igualado: Janowitz, Höffgen, Haefliger y Crass.

Charles Mackerras, reconocido especialista haendeliano, ha grabado dos veces **El Mesías**: en inglés para EMI, y en alemán (versión de Mozart) para DG. La primera es una gran interpretación, a pesar de que la labor directorial no alcanza, en mi opinión, el nivel de los demás oratorios registrados por él. Espléndidos el Coro Ambrosian y la Orquesta Inglesa de Cámara, y admirables el contratenor Paul Esswood y, más aún, Janet Baker, a mucha distancia la mejor intérprete de la parte de contralto de **El Mesías**. En cuarto a la «versión Mozart», ya me he referido a que desmerece del original; de todas maneras, encuentro interesantísimo que haya sido grabada (en definitiva, es el encuentro entre dos grandísimos maestros), máxime teniendo en cuenta que la interpretación es realmente muy buena, en especial gracias a la dirección y al excelente cuarteto que forman Mathis, Finnilä, Schreier y Adam.

No he logrado acceder al registro de Johannes Somary, que, en principio, «promete» mucho en base a la gran clase y a la decidida especialización haendeliana de este director (que tiene en su haber la más amplia discografía existente de óperas y oratorios de nuestro autor), así como a los conjuntos y voces que con él colaboran (el cuarteto M. Price, Minton, Young, Díaz es, ciertamente, esperanzador).

La grabación EMI de 1973 está presidida por el protagonismo del maravilloso Coro de Niños del King's College de Cambridge, que canta todos los coros y algunas arias trasladadas: única realización sin mujeres, en la que niños solistas (anónimos) del coro cantan las partes de soprano y contralto sorprendentemente bien. No mucho más que discretos los otros tres solistas. Soberbia la Academia de St. Martin (con Marriner de primer violín y Wilbraham de trompeta). La labor de Willcocks es encomiable: «Aleluya» y «Amén» enfáticos, sin excederse.

Inexplicablemente, a casi cuatro años de su publicación, no ha aparecido aún en nuestro país la interpretación de Raymond Leppard que, en mi opinión, es tal vez la más satisfactoria, glo-

balmente, de cuantas conozco. Una dirección vital, imaginativa, de luminosidad incomparable, de atractivo e interés constante, con una realización de portentosa claridad y perfección. Señaladísima intervención del clave, tocado por el propio Leppard. El Coro está soberbio, y puede que nunca una orquesta haya estado mejor en **El Mesías**. El cuarteto solista no está al mismo nivel, pero, en conjunto, es de los más coherentes: destacan la extremadamente musical y sensible Felicity Palmer y un Ryland Davies sorprendentemente bueno. Añadiéndose que el registro sonoro (de la edición alemana, «cuadrafónico», fabricada allí por EMI) es, sin duda, el mejor de todos.

Y el que protagoniza Neville Marriner es asimismo otra muy hermosa realización: la dirección es de suma elegancia y atractivo, muy bella desde el punto de vista sonoro (a lo que contribuye notablemente la admirable Academia); pero, personalmente, la encuentro un punto ligera —tanto de «tempi» como en la expresión—, seguramente como reacción frente a la pesadez y solemnidad de las «antiguas». Pero hay que tener presente que la religiosidad que Haendel imprimió a su magna obra es incontestable. (Acabo de comprobar que un relevante crítico musical inglés opina algo muy parecido.) El Coro de la Academia —creo que éste es su debut discográfico— promete una calidad excepcional, según pudimos apreciar en el «Saúl» que cantaron en Madrid, y como es asombrosamente frecuente entre las formaciones corales británicas. El cuarteto solista es redondo y distinguido, con una espléndida Elly Ameling y un notable Philip Langridge. La toma de sonido (original Argo) es un poco menos buena de lo que podría esperarse.

Al parecer, se avecina el primer **Mesías** con instrumentos de la época: Harnoncourt con el Concentus Musicus de Viena.

Conclusión: En medio de una amplísima gama discográfica (en el extranjero), ninguna grabación se destaca como una obvia primera opción. Yo propondría las de Leppard, Mackerras o Marriner (ninguna en España), entre las modernas, y las de Klemperer, Karl Richter, Sargent II o Boult II, entre las tradicionales. En medio de ambas tendencias, Colin Davis.—**ANGEL CARRASCOSA ALMAZAN.**

VERSIONES COMPLETAS

E. Morison M. Thomas R. Lewis N. Walker	J. Vyvyan N. Procter G. Maran O. Brannigan	P. Alarie N. Merriman L. Simoneau R. Standen	M. Dobbs G. Hoffman L. Simoneau H. Rehfuß	E. Harwood N. Procter A. Young J. Shirley-Quirk	J. Vyvyan M. Sinclair J. Vickers G. Tozzi
C. Sdad. Huddersfield O. Filarmónica Liverpool SIR M. SARGENT (EMI, 1954)	C. Filarmónico Londres O. Filarmónica Londres SIR A. BOULT (Decca, 1954)	C. Cám. Academia Viena O. Opera Viena H. SCHERCHEN (Vanguard)	C. Sdad. Haendel Londres O. Sdad. Haendel Londres W. GOEHR (GID)	C. Real Filarmónico O. Real Filarmónica SIR M. SARGENT (RCA, 1959)	C. Real Filarmónico O. Real Filarmónica SIR TH. BEECHAM (RCA, 1960)
A. Cantelo H. Watts W. Brown R. Stalman	J. Sutherland G. Bumbry K. McKellar D. WARD	I. Bjoner H. Töpper J. Traxel K. Engen	G. Janowitz M. Höffgen E. Haefliger F. Crass	A. Addison D. Lloyd R. Oberlin W. Warfield	H. Harper H. Watts D. Robertson R. Stalman
C. Filarmónico Londres O. Filarmónica Londres W. SÜSSKIND (MOD)	C. Sinfónico Londres O. Sinfónica Londres SIR A. BOULT (Decca, 61)*	C. Sta. Eduvigis Berlín O. Sinfónico Berlín K. FORSTER (Eurodisc) (alemán)	C. Bach Munich O. Bach Munich K. RICHTER (Deutsche G.) (Alemán.)	C. Westminster N. York O. Filarmónica N. York L. BERNSTEIN (CBS)	C. Filarmónico Londres O. Filarmónica Londres F. JACKSON (Saga)
E. Schwarzkopf G. Hoffman N. Gedda J. Hines	H. Harper H. Watts J. Wakefield J. Shirley-Quirk	Sh. Armstrong N. Procter K. Bowen B. Cameron	E. Harwood J. Baker R. Tear R. Herincx P. Esswood	J. Sutherland H. Tourangeau W. Krenn T. Krause	M. Price Y. Minton A. Young J. Díaz
C. Philharmonia Londres O. Philharmonia Londres O. KLEMPERER (EMI, 1965)*	C. Sinfónico Londres O. Sinfónica Londres C. DAVIS (Philips, 1966)*	C. Sinfónico Londres O. Sinfónica Londres L. STOKOWSKI (Decca, 67)* (selección)	C. Ambrosian O. Inglesa de Cámara CH. MACKERRAS (EMI, 1967)	C. Ambrosian O. Inglesa de Cámara R. BONYNGE (Decca, 1970)*	C. Amor Artis O. Inglesa de Cámara J. SOMARY (Vanguard, 1971)
Niño del Coro Niño del Coro R. Tear B. Luxon	H. Donath A. Reynolds S. Burrows D. Mac Intyre	E. Mathis B. Finnilä P. Schreier Th. Adam	F. Palmer H. Watts R. Davies J. Shirley-Quirk	E. Ameling A. Reynolds Ph. Langridge G. Howell	R. Woodland N. Procter D. Johnston S. Roberts
J. Bowman C. King's College Academia St. Martin D. WILLCOCKS (EMI, 1973)	C. John Alldis O. Filarmónica Londres K. RICHTER (Deutsche G., 1973)*	C. Radio Austríaca O. Radio Austríaca CH. MACKERRAS (Deutsche G., 1974) (Versión Mozart. Alemán.)	C. O. Inglesa de Cámara O. Inglesa de Cámara R. LEPPARD (Erato, 1975)	C. Academia St. Martin Academia St. Martin N. MARRINER (Decca, 1976)	P. Esswood Sociedad Coral Londres English Sinfonia J. TOBIN (?, 1977)

* Disponibles actualmente en España.



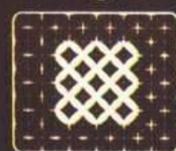
OPERA *live*
CONCERTO *live*

momentos históricos de la interpretación
musical de los últimos 30 años

ferysa



ferysa



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

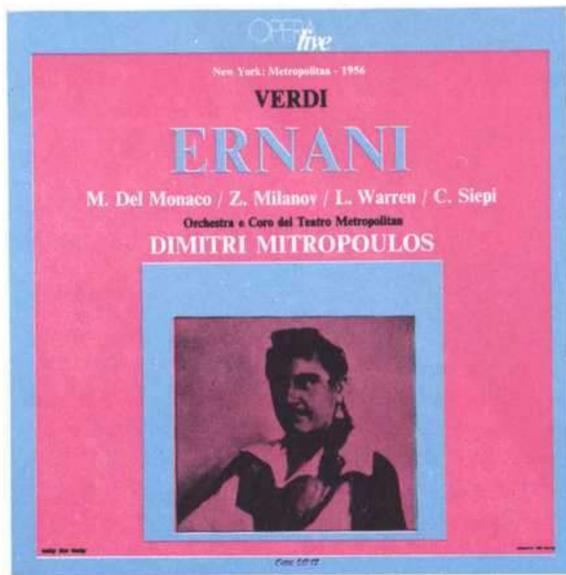


MOZART
DON GIOVANNI
Festival di Salisburgo - 1954
C. Siepi / O. Edelmann / A. Dermota / E. Schwarzkopf
E. Grümmer / E. Berger / W. Berry / D. Ernster
Orchestra Filarmonica di Vienna - Coro della Staats-Oper di Vienna
WILHELM FURTWÄNGLER

Don Giovanni
Salzburg Festival 1954
Cesare Siepi · Elisabeth Schwarzkopf ·
Elisabeth Grümmer · Otto Edelmann ·
Anton Dermota · Erna Berger ·
Walter Berry · Deszö Ernster ·
Chor der Wiener Staatsoper
Wiener Philharmoniker
Wilhelm Furtwängler

Cetra LO 7 (4)

P.V.P.: 2.360

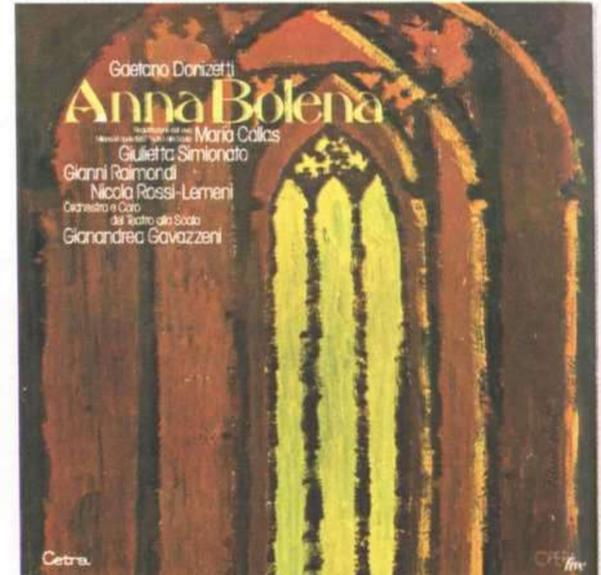


VERDI
ERNANI
New York: Metropolitan - 1956
M. Del Monaco / Z. Milanov / L. Warren / C. Siepi
Orchestra e Coro del Teatro Metropolitan
DIMITRI MITROPOULOS

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

Cetra LO 12 (3)

P.V.P.: 1.770 Ptas.



Donizetti
Anna Bolena
Milano 14.4.1957 Teatro alla Scala
Maria Callas · Giulietta Simionato ·
Gianni Raimondi · Nicola Rossi-Lemeni
Orchestra e Coro del Teatro alla Scala
Gianandrea Gavazzeni

Anna Bolena
Milano 14.4.1957 Teatro alla Scala
Maria Callas · Giulietta Simionato ·
Gianni Raimondi · Nicola Rossi-Lemeni
Orchestra e Coro del Teatro alla Scala
Gianandrea Gavazzeni

Cetra LO 53 (3)

P.V.P.: 1.770 Ptas.



KIRSTEN FLAGSTAD
- CANTA
STRAUSS
WAGNER
Elektra
Tristan und Isolde
Götterdämmerung
Orchester der Städtischen Oper Berlin
Georges Sebastian

Richard Strauss
Elektra: "Orest, Orest..."
Richard Wagner
Tristan und Isolde:
"Wie lachend sie mir Lieder singen..."
"Ich bin's, ich bin's..." /
"Mild und leise..."
Götterdämmerung:
"Starke Scheite schichtet mir dort..."
Berlin 9.5.1952
Kirsten Flagstad
Orchester der Städtischen Oper Berlin
Georges Sebastian

Cetra LO 513 (1)

P.V.P.: 590 Ptas.

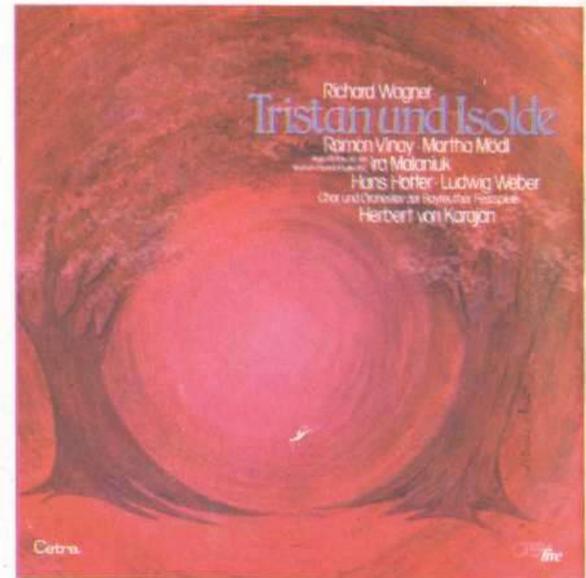


Puccini
LA FANCIULLA DEL WEST
Firenze 15.6.1954
Maggio Musicale Fiorentino
Eleonor Steber · Mario Del Monaco ·
Gian Giacomo Guelfi · Giorgio Tozzi
Orchestra e Coro del Teatro Comunale di Firenze
Dimitri Mitropoulos

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

Cetra LO 64 (3)

P.V.P.: 1.770 Ptas.



Richard Wagner
Tristan und Isolde
Bayreuth Festival 4.7.1952
Ramon Vinay · Martha Mödl ·
Ira Malaniuk · Hans Hotter ·
Ludwig Weber
Chor und Orchester der Bayreuther Festspiele
Herbert von Karajan

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

Cetra LO 47 (5)

P.V.P.: 2.950 Ptas.

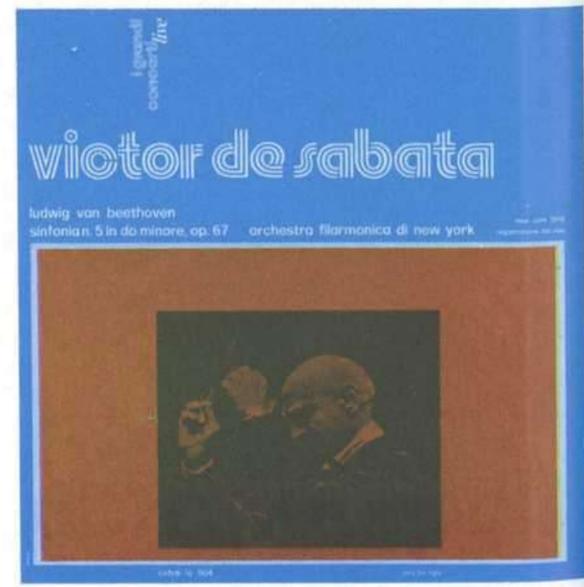


LUDWIG VAN BEETHOVEN
Sinfonia n. 5 in do minore op. 67
New York 1950
New York Philharmonic Orchestra
Victor De Sabata

Sinfonia n. 5
New York 1950
New York Philharmonic Orchestra
Victor De Sabata

Cetra LO 504 (1)

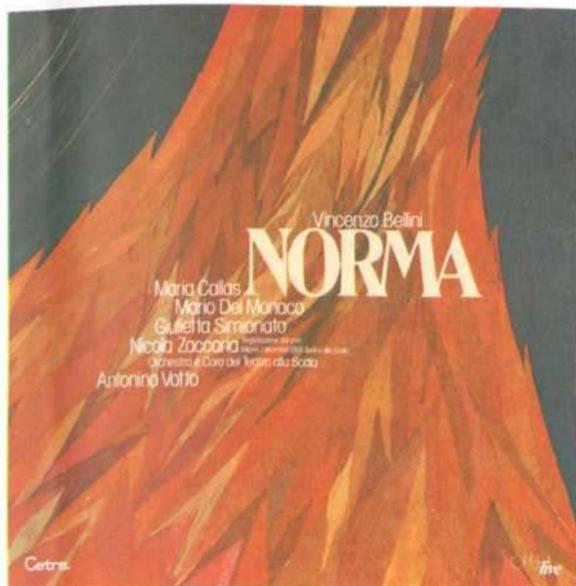
P.V.P.: 590 Ptas.



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

Cetra LO 504 (1)

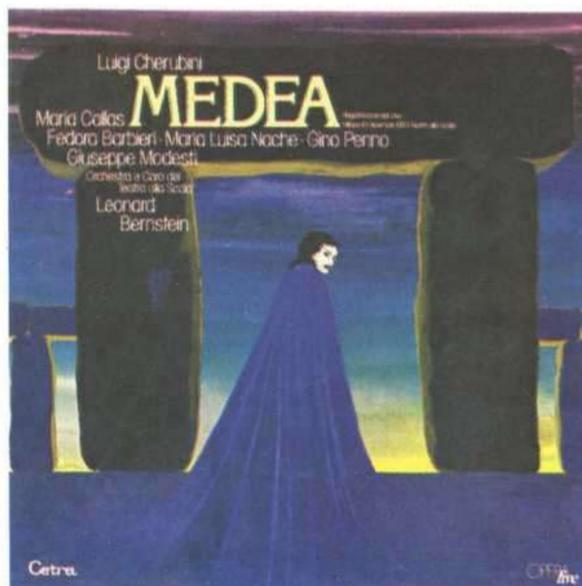
P.V.P.: 590 Ptas.



NORMA
Milano 7.12.1955 Teatro alla Scala
Maria Callas · Mario Del Monaco · Giulietta Simionato · Nicola Zaccaria ·
Orchestra e Coro del Teatro alla Scala
Antonino Votto

Cetra LO 31 (3)

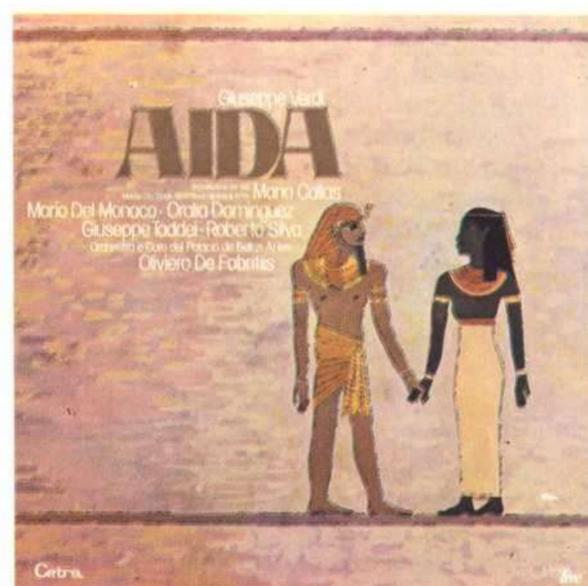
P.V.P.: 1.770 Ptas.



MEDEA
Milano 10.12.1953 Teatro alla Scala
Maria Callas · Fedora Barbieri · Maria Luisa Nache · Gino Penno · Giuseppe Modesti
Orchestra e Coro del Teatro alla Scala
Leonard Bernstein

Cetra LO 36 (3)

P.V.P.: 1.770 Ptas.



AIDA
Mexico City 3.7.1951
Palacio de Bellas Artes
Maria Callas · Mario Del Monaco · Oralia Dominguez · Giuseppe Taddei · Roberto Silva ·
Orchestra e Coro del Palacio de Bellas Artes
Oliviero De Fabritiis

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

Querido aficionado:

Tiene usted en sus manos el detalle del segundo lanzamiento OPERA LIVE - CONCERTO LIVE, que FERYSA realiza en España. Esperamos que estos diez nuevos títulos merezcan la misma gran acogida que todos ustedes han dispensado a nuestro anterior y primer lanzamiento, de CETRA, en nuestro país.

Volvemos a hacerles hincapié en el hecho de que sólo FERYSA vende los catálogos OPERA - LIVE - CONCERTO LIVRE en España, y para ello emplea exclusivamente el sistema de venta por correo.

Para realizar sus pedidos puede emplear la tarjeta postal, que bajo estas líneas se inserta, rellenándola con sus datos e indicándonos los discos que desea recibir. Si lo prefiere también puede hacer nos sus pedidos mediante carta dirigida a FERYSA, Apartado de Correos 151036 de Madrid. Los discos llegarán a su domicilio por correo y contra reembolso de su importe, más una pequeña cantidad por gastos de envío.

En la seguridad de vernos favorecidos nuevamente con su confianza, se despide muy atentamente,

FERYSA

PARA REALIZAR SUS PEDIDOS CON MAYOR COMODIDAD

Rellene el Boletín adjunto, indicando los discos que desea recibir. Póngale un sello de 3 pesetas y deposítelo en cualquier buzón de Correos.

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

Recuerde ▶

Franquear con **3** ptas

TARJETA POSTAL

ferysa

Apartado de Correos, 151036 - Madrid

OTROS DISCOS DISPONIBLES

FRYDERYK CHOPIN
Concerto n. 1 in mi minore
per pianoforte e orchestra op. 11
Köln 25 ottobre 1954
Claudio Arrau
 Sinfonie-Orchester des WDR Köln
Otto Klemperer

Cetra LO 507 (1)
P.V.P.: 590 Ptas.

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

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

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

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

UN BALLO IN MASCHERA
Milano 7.12.1957 Teatro alla Scala
Maria Callas · **Giuseppe Di Stefano** ·
Ettore Bastianini · **Giulietta Simionato** ·
Eugenia Ratti
 Orchestra e Coro del Teatro alla Scala
Gianandrea Gavazzeni

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

LA TRAVIATA
Milano 28.5.1955 Teatro alla Scala
Maria Callas · **Giuseppe Di Stefano** ·
Ettore Bastianini
 Orchestra e Coro del Teatro alla Scala
Carlo Maria Giulini

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

LUCIA DI LAMMERMOOR
Berlin 29.9.1955 Städtische Oper
Maria Callas · **Giuseppe Di Stefano** ·
Rolando Panerai · **Nicola Zaccaria**
 Coro del Teatro alla Scala
 RIAS Sinfonie-Orchester
Herbert von Karajan

Cetra LO 18 (3)
 + LUCIA DI LAMMERMOOR (Scene)
Maria Callas (Debut Metropolitan
Opera New York 1956)
P.V.P.: 1.770 Ptas.

"EL ANILLO" QUE MARCA UNA EPOCA

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

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

DIE WALKÜRE
Bayreuth Festival 15.8.1957
Astrid Varnay · **Birgit Nilsson** ·
Georgine von Milinkovic ·
Ramon Vinay
Hans Hotter · **Josef Greindl**
 Chor und Orchester der
 Bayreuther Festspiele
Hans Knappertsbusch

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

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

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

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

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

DER RING DES NIBELUNGEN
Bayreuth Festival 14/18.8.1957
Hans Knappertsbusch

Cetra LO 58/61 (18)
P.V.P.: 10.620 Ptas.

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

REFERENCIA	TITULO	P.V.P.	PEDIDO (X)
LO-7 (4)	DON GIOVANNI	2.360	
LO-12 (3)	ERNANI	1.770	
LO-53 (3)	ANNA BOLENA	1.770	
LO-31 (3)	NORMA	1.770	
LO-36 (3)	MEDEA	1.770	
LO-40 (3)	AIDA	1.770	
LO-47 (5)	TRISTAN UND ISOLDE	2.950	
LO-64 (3)	LA FANCIULLA DEL WEST	1.770	
LO-504 (1)	Sinf. n.º 5 BEETHOVEN	590	
LO-513 (1)	Elektra, Tristan und Isolde, Götterdäm.	590	
LO-18 (3)	LUCIA DE LAMMERMOOR	1.770	
LO-28 (2)	LA TRAVIATA	1.180	
LO-55 (3)	UN BALLO IN MASCHERA	1.770	
LO-508 (3)	PASSIO SECUNDUM MATTAEUM	1.770	
LO-507 (1)	Conc. n.º 1 CHOPIN	590	
LO-510 (1)	KINDERTOTENLIEDER	590	
LO-59 (5) ^x	DIE WALKÜRE	2.950	
LO-61 (5) ^x	GÖTTERDÄMMERUNG	2.950	
LO-60 (5) ^x	SIEGFRIED	2.950	
LO-58 (3) ^x	DAS RHEINGOLD	1.770	
LO-58/61 (18)	^x TETRALOGIA COMPLETA	10.620	

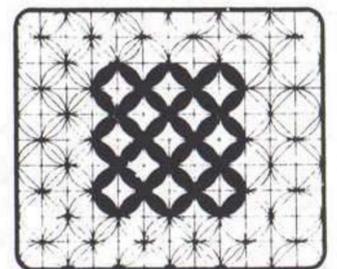
PEDIDO DE FECHA:

NOMBRE Y APELLIDOS _____

DIRECCION _____

CIUDAD, PROVINCIA, DISTRITO POSTAL _____ TELEFONO _____

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



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

DISCOS EDITADOS

ENTRE EL 1 Y EL 31 DE MARZO DE 1979

RELACION CONFECCIONADA POR ANGEL CARRASCOSA ALMAZAN

I. ORQUESTAL

- J. C. BACH: **Sinfonías, op. 18, números 2, 4 y 6.** TELEMANN: **«Suite» de Don Quijote.** Orquesta de Cámara de Stuttgart. Director, K. Münchinger. Decca, SXL 6755. 540 ptas.
- BEETHOVEN: **Concierto para piano número 5, «Emperador».** A. Rubinstein, Orquesta Sinfónica del Aire. Director, J. Krips. RCA, GL-42164. 400 ptas.
- BERLIOZ: **Sinfonía Fantástica.** Orquesta Nacional de Francia. Director, L. Bernstein. EMI, 065-002898 Q, «estéreo»-cuadrafónico. 595 ptas.
- BIZET: **Carmen, La Arlesiana: «suite».** Orquesta Nacional Filarmónica. Director, L. Stokowski. CBS, S 76587. 600 ptas.
- BRAHMS: **Sinfonía número 2. Obertura Trágica.** Orquesta Nacional Filarmónica. Director, L. Stokowski. CBS, S 76667. 600 ptas.
- BRITTEN: **Guía de orquesta para jóvenes.** PROKOFIEV: **Pedro y el lobo.** D. Bowis, Orquesta de Filadelfia. Director, E. Ormandy. RCA, RL-12743. 600 ptas.
- BRUCKNER: **Sinfonías números 7 y 8.** Orquesta Filarmónica de Viena. Director, K. Böhm. Deutsche Grammophon, 2740179, tres discos. 1.800 pesetas.
- DEBUSSY: **Preludio a la siesta de un fauno. Primavera. Berceuse heroica. Danza. Marcha escocesa. Músicas para «El Rey Lear».** Orquesta Nacional de Radio-Televisión Francesa. Director, J. Martinon. EMI, 065-012796. 595 ptas.
- DVORAK: **Sinfonía número 9, «Nuevo Mundo».** Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, C. M. Giulini. Deutsche Grammophon, 2530881. 600 ptas.
- DVORAK, SUK: **Serenatas para cuerda.** Orquesta de Cámara de Stuttgart. Director, K. Münchinger. Decca, SXL 6758. 540 ptas.
- DVORAK, THAIKOVSKY: **Serenatas para cuerda.** Academia de St. Martin-in-the-Fields. Director, N. Marriner. Decca, SXL 29134. 540 ptas.
- ELGAR: **Cinco marchas de pompa y circunstancia. Marchas Imperial y del Imperio.** WALTON: **Corona imperial. Orbe y cetro.** Orquesta Filarmónica de Londres. Director, Sir A. Boult. EMI, 065-002889 Q, «estéreo»-cuadrafónico. 595 pesetas.
- FALLA: **El Amor Brujo. Fanfare.** Orquesta Filarmónica de Nueva York. RAVEL: **Sheherezade.** M. Horne, Orquesta Nacional de Francia. Director, L. Bernstein. CBS, S 76707. 600 ptas.
- FAURE: **Pavana. RAVEL: Introducción y «allegro». Pavana para una infanta difunta. Le Tombeau de Couperin.** Orquesta Nacional Filarmónica. Director, Ch. Gerhardt. RCA, RL-25094. 600 pesetas.
- HAYDN: **Concierto para violín en Do mayor. Sinfonía concertante.** P. Zukerman, solistas. Orquesta Filarmónica de Los Angeles. Director, P. Zukerman. Deutsche Grammophon, 2530907. 600 ptas.
- HAYDN: **Sinfonías números 100, «Militar», y 103, «Redoble de timbal».** Academia de St. Martin-in-the-Fields. Director, N. Marriner. Philips, 9500255. 600 ptas.
- MAHLER: **Sinfonía número 2, «Resurrección».** M. Price, B. Fassbänder. Coro y Orquesta Sinfónica de Londres. Director, L. Stokowski. RCA, RL-00852, dos discos. 1.200 ptas.
- MAHLER: **Sinfonía número 2, «Resurrección».** C. Neblett, M. Horne. Coro y Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, C. Abbado. Deutsche Grammophon, 2707094, dos discos. 1.200 ptas.
- MAHLER: **Sinfonía número 9.** Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, C. M. Giulini. Deutsche Grammophon, 2707097, dos discos. 1.200 ptas.

- MENDELSSOHN: **Sinfonía «Italiana». El sueño de una noche de verano: suite.** Orquesta Sinfónica de Boston. Director, C. Davis. Philips, 9500255. 600 ptas.
- MONTSALVATGE: **Concierto breve.** SURIÑACH: **Concierto para piano.** A. de Larrocha, Orquesta Real Filarmónica. Director, R. Frühbeck de Burgos. Decca, SXL 6757. 540 ptas.
- MOZART: **Conciertos para violín números 2 y 4.** I. Stern, Orquesta Inglesa de Cámara. Director, A. Schneider. CBS, S 76681. 600 ptas.
- NONO: **Como una ola de fuerza y luz. Y entonces comprendió.** S. Taskova, M. Pollini, Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. Coro de la RAI, Roma. Director, C. Abbado. Deutsche Grammophon, 2530436. 600 ptas.
- PROKOFIEV: **Conciertos para violín números 1 y 2.** Kyung-Wha Chung, Orquesta Sinfónica de Londres. Director, A. Previn. Decca, SXL 6773. 540 ptas.
- RACHMANINOV: **Concierto para piano número 4. Rapsodia sobre un tema de Paganini.** T. Vasary, Orquesta Sinfónica de Londres. Director, Y. Ahronovitch. Deutsche Grammophon, 2530906. 600 ptas.
- RACHMANINOV: **Los Cuatro conciertos para piano y orquesta. Rapsodia sobre un tema de Paganini.** T. Vasary, Orquesta Sinfónica de Londres. Director, Y. Ahronovitch. Deutsche Grammophon, 2740173, tres discos. 1.800 ptas.
- RAVEL: **Alborada del gracioso. Bolero. Pavana para una infanta difunta. Valses nobles y sentimentales.** Orquesta de la Radio-Televisión Francesa. Director, M. Le Roux. Movieplay, 171404-5.
- SATIE: **Parada. Aventuras de Mercurio. La bella excéntrica. Descanso. Obras orquestadas por DEBUSSY, DESORMIERE, MANUEL, MILHAUD y POULENC.** Orquesta Sinfónica de Utah. Director, M. Abravanel. Hispavox, S 66010, dos discos. Precio oferta: 750 ptas.
- SCHUBERT: **Las Ocho Sinfonías. Rosamunda: «suite».** Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. EMI, 167-003285/9 Q, cinco discos «estéreo»-cuadrafónicos. Precios normal y de oferta: 3.125 y 2.500 ptas.
- SIBELIUS: **Sinfonía número 1. El cisne de Tuonela.** Orquesta Nacional Filarmónica. Director, L. Stokowski. CBS, S 76666. 600 ptas.
- TARTINI: **Conciertos y Sonatas.** Cuarteto Barroco Italiano, I Solisti Veneti. Director, C. Scimone. Hispavox, S 66303, tres discos. Precio oferta: 1.125 ptas.
- TCHAIKOVSKY (arr. Stokowski): **Las Bodas de Aurora (La Bella Durmiente).** Orquesta Nacional Filarmónica. Director, L. Stokowski. CBS, S 76665. 600 ptas.
- TCHAIKOVSKY: **El Lago de los Cisnes (selección).** Orquesta Filarmónica de la Radio Holandesa, R. Ricci. Director, A. Fistoulari. Decca, PFS 4375.
- TCHAIKOVSKY: **Concierto para violín. Vals-scherzo.** B. Belkin, Orquesta New Philharmonia, Londres. Director, V. Ashkenazy. Decca, SXL 6854. 540 ptas.
- VILLA-LOBOS: **Bachiana Brasileira número 3. Momoprecoce.** C. Ortiz, Orquesta New Philharmonia, Londres. Director, V. Ashkenazy. EMI, 065-002941 Q, «estéreo»-cuadrafónico. 595 ptas.

II. ORQUESTAL

- CAMPO: **Cuarteto en Mi menor. Canciones Castellanas.** P. M. Martínez, L. Rego. RCA, RL-35197. 600 ptas.
- DEBUSSY, FRANCK: **Sonatas para violín y piano.** I. Gitlis, M. Argerich. CBS, S 76714. 600 ptas.
- HAYDN: **Las Siete Palabras de Cristo en la Cruz.** Academia de St. Martin-in-the-Fields. Director,

- N. Marriner. EMI, 067-002958 Q, «estéreo»-cuadrafónico. 595 ptas.
- MOZART: **Cuarteto para oboe. Quinteto para trompa.** M. Piguet, H. Baumann, Cuarteto Esterhazy. Telefunken, 6.42173. 540 ptas.
- MOZART: **Cuarteto para oboe. Quinteto para clarinete.** P. Pierlot, G. Pierson, A. Grumiaux, T. Koyoda, M. Lesueur, J. Scholz. Philips, 6500924. 600 ptas.

III. INSTRUMENTAL

- HAYDN: **Integral de la Obra para teclado, vol. 2: Sonatas para piano números 20-41. Adagio. Capricho. Variaciones.** Z. Kocsis, I. Lantos. Hispavox, S 66502, cinco discos. Precio oferta: 1.875 ptas.
- SCHUBERT: **Obra para piano a cuatro manos, volumen 2.** Ch. Ivaldi, N. Lee. Hispavox, S 66307, tres discos. Precio oferta: 1.125 ptas.
- SOR: **Estudios para guitarra, op. 31 y 35.** J. L. Lopategui. Edigsa, AHMC 10-15.

IV. VOCAL Y CORAL

- HAENDEL: **Sansón.** J. Pearce, Ph. Curtin. Coro de la Universidad de Utah. Orquesta Sinfónica de Utah. Director, M. Abravanel. Hispavox, S 66305, tres discos. 1.125 ptas.
- MORERA: **Cançons de Carrer.** SOR: **Seguidillas.** A. Ricci, L. Gasser. EMI, 065-021521. 595 ptas.
- A. SCARLATTI: **Los Ocho Madrigales.** Coro Monteverdi de Hamburgo. J. Jürgens. Archiv, 2533300. 650 ptas.
- SCHUBERT: **Los Tres ciclos de «lieder»: La bella molinera, El viaje de invierno, El canto del cisne.** D. Fischer-Dieskau, G. Moore. Deutsche Grammophon, 2720059, cuatro discos. 2.400 pesetas.
- SCHUMANN: **Integral de los «lieder», vol. 1: sobre poemas de Eichendorff, Rückert, Geibel y Chamisso.** D. Fischer-Dieskau, Ch. Eschenbach. Deutsche Grammophon, 2740167, tres discos. 1.800 ptas.

V. OPERA

- MASSENET: **Manon.** V. de los Angeles, Legay, Dens. Coro y Orquesta de la Opera Cómica de París. Director, P. Monteux. EMI, 165-010144/6, tres discos. Precios normal y oferta: ptas.
- PUCCINI: **Tosca.** Lorange, Aragall, Quilico, Pons, Matessi, Bisson. Coro Ambrosian, Orquesta New Philharmonia. Director, A. Guadagno. Zafiro, ZOR-1011. 950 ptas.
- SCHUBERT: **Alfonso y Estrella.** Mathis, Schreier, Fischer-Dieskau, Prey, Adam. Coro de la Radio de Berlín. Orquesta Estatal de Berlín. Director, O. Suitner. EMI, 167-030816/8 Q, tres discos «estéreo»-cuadrafónicos. Precios normal y de oferta: ptas.
- VERDI: **Nabucco.** Manuguerra, Scotto, Ghiaurov, Luchetti, Obratzsova. Coro Ambrosian. Orquesta Filarmónica, Londres. Director, Riccardo Muti. EMI, 167-003294/6 Q, tres discos «estéreo»-cuadrafónicos. Precios normal y de oferta: ptas.
- VERDI: **Simon Boccanegra.** Cappuccilli, Ghiaurov, Freni, Carreras, Van Dam. Coro y Orquesta del Teatro de La Scala de Milán. Director, C. Abbado. Deutsche Grammophon, 2740169, tres discos. 1.800 ptas.
- VIVALDI: **La Olimpiada.** Solistas, Coro Madrigal de Budapest, Orquesta Nacional de Hungría. Director, F. Szekeres. Hispavox, S 66308, tres discos. Precio oferta: 1.125 ptas.

(Concluye en la pág. 77.)

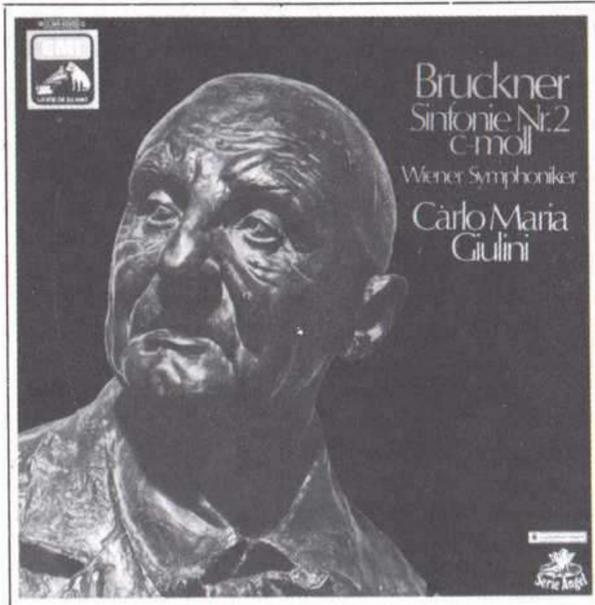
CRITICA DISCOGRAFICA

ESTUDIOS

MADUREZ HUMANA EN LA APROXIMACION DEL LATINO GIULINI AL CENTROEUROPEO BRUCKNER

No hace mucho RITMO dedicó un editorial al curioso, pero muy significativo, tema de las relaciones entre Bruckner y la crítica musical madrileña. Nada realmente nuevo he de añadir, por mi parte, a lo allí dicho; pero la impagable oportunidad que se me ofrece de comentar de un solo trazo las dos **Sinfonías** de Bruckner grabadas por el, para muchos, primer director de orquesta en nuestros días. Carlo María Giulini, es oportunidad que no debe desdeñarse para esbozar algunas consideraciones ampliatorias en torno al supuesto rechazo visceral que experimentan el pensamiento o la manera de ser latinos—«cólera de español sentado» fue la muletilla de uno de nuestros más significados brucknerófobos antes y después de su circunstancial conversión— ante las brumas y divagaciones sinfónicas del organista de San Florián.

De entre las batallas y escaramuzas musicales modernas, una de las más cruentas, en el espacio latino, fue la mantenida entre los ultramontanos del melodrama italiano y los invasores partidarios del drama musical. En Italia la cosa tenía razón de ser, pero en España la trifulca no podía pasar de maniobra de distracción, ya que la avalancha germánica se movería antes en el terreno del gusto o consumo musical que en el de la producción. Dicho sea de manera muy esquemática, las fuerzas antiwagnerianas escogieron la tercera vía de un nacionalismo musical apoyado en estructuras francesas. Bruckner había penetrado bastante pronto en Italia y en España, como epígono sinfónico de Wagner, pero fue dado por desaparecido en medio de la batalla general. En Italia sucedió que Toscanini—un hombre que acertó a reconciliar a Wagner y a Verdi, y sirvió a Beethoven y a Brahms con inquebrantable fidelidad—no sintió el menor interés por Bruckner, y así su autoridad actuó aquí como losa o lastre. En España el problema resultaría más complicado. Recordemos que el sinfonismo de Brahms no encontró verdadero entusiasmo en Madrid hasta que Schuricht, en la década de los cuarenta, reveló los prodigios allí ocultos: tan gris había sido hasta entonces la interpretación general de Brahms. Cuando años más tarde intentó hacernos asequible Bruckner, incluso se lo reprocharon. Ataúlfo Argenta asimiló muy bien la lección brahmsiana de Schuricht, pero no traspasó el umbral bruckneriano. Nuestras orquestas—y nuestros directores, con la excepción de Argenta—no reunían la técnica suficiente para interpretar convincentemente las obras de estos maestros, para clarificar sus voces, equilibrarlas y proponerlas de manera tímbricamente sugestiva. Aún hoy su rendimiento sólo llega a ser excitado por las primerísimas batutas. Con las grandes formaciones alemanas, austríacas, holandesas, inglesas, incluso algunas francesas e italianas y, por supuesto, las norteamericanas, todos los compositores del gran repertorio pueden llegar al auditorio con idioma y claridad suficientes, aunque la batuta de turno no pase de mediana. Entre nosotros el primer ensayo hay que dedicarlo a conseguir que el instrumento sea vehículo y no impedimento, y esto queda sólo al alcance de grandes músicos que, además, sepan comunicar sus deseos y obtener respuestas ultradimensionales.



Insistir, por tanto, en que las **Sinfonías** de Bruckner necesitan orquestas de primer rango para desplegar todas sus bellezas, es casi siempre una perogrullada. Lo mismo necesitan Beethoven, y Brahms, y Wagner, y Mozart o Haydn. Con las interpretaciones al uso entre nosotros, creemos que con estos músicos nos aburriríamos menos porque nos son familiares. Pero la verdad es que nuestras orquestas sinfónicas sólo tienen adquirido el idioma del repertorio español y parte del francés. En consecuencia, el rechazo presuntamente visceral de Bruckner, como el de Mahler, sin entrar ahora en mayores complejidades, tiene bastante que ver con el «no están maduras» de la zorra de la fábula. Es una declaración de impotencia amparada tras parapetos tan maniqueos como débiles. La música de Bruckner podrá interesar o no por razones estéticas y formales, mas no es de recibo su inadecuación a la mentalidad latina. Porque si entre las virtudes de esa mentalidad podemos discernir, a veces, el instinto plástico, el sentido de la luz y el de la proporción, en las **Sinfonías** de Bruckner—largas, pero en absoluto reiterativas o informes—encontraremos esas virtudes repartidas incluso con prodigalidad.

Carlo María Giulini, director italiano que confiesa su admiración sin límites por Toscanini, del que difiere, sin embargo, grandemente en el estilo, hacía esta declaración en la entrevista que concedió a



José Luis Pérez de Arteaga (publicada en el núm. 469 de RITMO): «... Esto es lo que yo veo de extraordinario en Bruckner, la existencia de una inocencia que sufre; una angustia, un dolor, un sufrimiento, sí, pero sin rebeldía. El sufrimiento ha sido aceptado como una necesidad de vida, ha sido aceptado con bondad. Por esto en Bruckner se da este increíble don de fe, bondad y amor a todo y hacia todos. Para llegar a entender todo esto yo he necesitado una madurez humana y vital que me permitiera acercarme a este sentimiento positivo con la necesaria capacidad de comprensión no sólo musical, sino también anímica». Giulini reconoce que ha necesitado llegar a los sesenta años para lograr la madurez humana que demanda la interpretación de Bruckner. En este sentido coincide con otros «viejos» brucknerianos, como Böhm, quien señala la **Séptima sinfonía** como «la más grande obra musical jamás escrita», o como Knappertsbusch, que colocaba al austríaco en la trilogía de los «absolutos»—con Beethoven y Wagner—, ante los que no caben los argumentos de la crítica. De esta manera el más genuino representante de la actual dirección de orquesta latina viene a pedir humildemente perdón por culpas que no son las suyas.

Giulini habla también de la fe de Bruckner en Dios, de los valores absolutos de su bondad. Las circunstancias discográficas han provocado que Giulini, director que tiene en repertorio toda la producción sinfónica de Bruckner, haya grabado para EMI **Segunda** y **Novena**, sus dos obras más místicas, más fervorosas, a la espera de acometer el integral que parece va a llevar a cabo para Polydor. Nada, por tanto, de comenzar a la manera más tradicional: **Séptima** y **Cuarta**; luego, **Tercera** y **Octava**. Giulini consigue consolidar el puente que va de la «temprana» **Segunda** a la inacabada **Novena**: exacto instinto para el «tempo»; claridad de textura y luminosidad, mas con carnosa efusividad romántica, con cuerda caliente y llena, madera lírica y metal a la vez solemne y refinado; amplia gama dinámica sin exageraciones; sensibilidad para el erotismo místico de ambas partituras, para su misterio; impecable articulación, que en la **Segunda** estructura las famosas pausas como elemento de integración. El discurso y su sonido rebosan sencillez, diafanidad y orden.

Ejemplos inolvidables: la frase de «cellos» inicial de la **Segunda**, que define el carácter de toda la obra; o la disposición monumental de la coda del primer movimiento, en la **Novena**, tallada con ritmo riguroso y al tiempo flexible; o las últimas frases del «Adagio» de la **Sinfonía en Re menor**, que murmuran el milagro de la paz del alma pese a la seca partitura dispuesta por Nowack. Giulini no oculta al demonio que subyace en Bruckner, pero nos recuerda la condición de ángel que tuvo la criatura caída y su anhelo por recobrar la luz celestial. Y todo ello con control, con análisis, con apasionada meticulosidad...

Me he decidido a calificar al máximo la **Segunda**, por encima de la **Novena**—premiada en Montreux con toda justicia—, porque no puedo imaginar versión más bella de la obra, verdadera «**Sinfonía de la Naturaleza**» en manos de Giulini. Mientras en la interpretación del católico Jochum—bruckneriano por el que siento respeto—late una creencia proselitista y vigorosa, Giulini hace cantar a una Naturaleza inocente y sin pecado. Hay en el primer movimiento la premonición de la **Tercera** de Mahler, por su contenido místico y pannaturalista, aunque el «moto» y los procedimientos sean muy distintos. Ya he señalado la finura técnica de Giulini para articular la obra, para destilar el contenido de los silencios. También prefiero el idioma austríaco de las cuerdas y las trompas de la Sinfónica de Viena, obviamente un instrumento menos perfecto que la espléndida Sinfónica de Chicago. Esta apreciación subjetiva no debe empañar la calidad superior de la **Novena**, en cuanto producción expresiva de las altísimas cotas que puede alcanzar hoy la grabación en estudio: su volumen es ligeramente bajo, para garantizar la limpieza en la expansión dinámica, y los resultados obtenidos rozan lo insuperable. La existencia y el conocimiento de la trágica versión de Furtwängler (Berlín, 1944), de la mahleriana y chirriante de Horenstein (Pro Música, Viena, disponible en el álbum recientemente editado por Hispavox: «Los grandes directores brucknerianos»), de la ciclópea de Klemperer y de la humana e implorante ante Dios de Knappertsbusch (revisión de Hermann Levi, sólo en cinta pirata), me impiden conferir a la **Novena** de Giulini la primacía indiscutible, aunque, desde luego, la ostenta entre las más recientes. Ambos discos se benefician, en España, de sendos e importantes comentarios de contracarpeta que firma José Luis Pérez de Arteaga. El correspondiente a la **Novena**, atrevido y, a mi juicio, mucho más a tono con la versión de Horenstein, será publicado, dado su interés general, en el próximo número de nuestra revista.

Volvemos al principio. Giulini ha demostrado que entre los latinos y Bruckner no hay causa de separación suficiente. La música universal—y la de Bruckner lo es—llega hoy a todas partes para recoger todos los agradecimientos. El de Giulini, en nombre del sur, ha venido por vía del amor y la fe en esta obra, en su hermoso mensaje de sencillez y bondad; y todo ello mediante la utilización de procedimientos musicales y técnicos que hacen de estos discos ejemplo acabado de industria puesta al servicio de una gran experiencia espiritual.—ANGEL F. MAYO.

R BRUCKNER: **Sinfonía número 2, en Do menor** (versión Nowack, ed. 1877). Orquesta Sinfónica de Viena. Director, Carlo María Giulini. EMI, 10CO 65-02633 Q, «cuadrafónico» compatible. Precio: 595 ptas.

Interpretación: 10.

Sonido: 8.

R BRUCKNER: **Sinfonía número 9, en Re menor** (versión Nowack). Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, Carlo María Giulini. EMI, 10CO 65-002885 Q, «cuadrafónico» compatible. Precio: 595 ptas.

Interpretación: 9,5.

Sonido: 9,5.

FELIZ RESURRECCION DE DOS «SINGSPIEL» DE SCHUBERT

Felicitaciones a EMI, quien después de editar hace un par de años **Los hermanos gemelos**, distribuida en nuestro mercado no mucho más tarde, ha lanzado recientemente otras dos óperas de Schubert, cubriendo así poco a poco las enormes lagunas discográficas que todavía existen en la producción dramática del músico. Felicitaciones también, naturalmente, a la Compañía asociada española, EMI-Odeón, S. A., quien, con prontitud, nos acerca los registros. Estas dos obras son perfectamente ilustrativas de los modos compositivos del Schubert teatral, productos lógicos de una época y consecuencia clara, con sus virtudes y defectos, de las contradicciones que se daban cita en él por lo que respecta al género.

Der vierjährige Posten es un típico y característico «singspiel», netamente vienés: anécdota breve y sencilla, sentimientos a flor de piel, dramatismo (o leves atisbos de él) contenido, lirismo directo, fácil melodismo, final feliz. La música, no especialmente personal, creada por Schubert para ilustrar este «sketch» en 1815, es ligera, amable, refrescante, muy propia para animar los diálogos de una historieta semejante. Hay, claro, influencias del «vaudeville» francés, y sobre todo un acusado manejo de aires danzables austríacos, con profusión de ritmos en 6/8 y 2/4, tal y como, más o menos, sucedía en los otros «singspiel» compuestos por el músico en el mismo año (**Claudine von Villa Bella**, **Los amigos de Salamanca...**). La instrumentación, muy característica del autor, no emplea, sin embargo, trombones. Hay, eso sí, amplia intervención de las maderas, fundamentalmente oboes y clarinetes, que exprimen un lirismo de buena ley, tocado de un aire bucólico y a veces de una fina ternura. Así, el aria de «Kätchen», soprano, de estructura tan similar (con mucha menor carga dramática, por supuesto) a la de «Leonora» en el **Fidelio** beethoveniano. Ya Schubert emplea aquí hábilmente la modulación mayor-menor para poner de manifiesto la angustia por la que momentáneamente pasan el protagonista, su mujer y su suegro ante el temor de que aquél sea reconocido por su antiguo regimiento y sea tachado de desertor. Naturalmente, todo termina bien, y «Duval» es perdonado porque al «General» (personaje salvador, «deus ex machina», como lo es «el Ministro» en **Fidelio**) «no le gusta enturbiar la felicidad humana». Encontramos en la obra ecos, en primer lugar, de Beethoven, cuya única ópera causó enorme impacto en el joven Schubert, que había tenido ocasión de verla, en Viena, en 1814; ecos que podemos hallar en la estructura o disposición melódica de determinados pasajes, coincidentes, de forma casi literal en ocasiones, con la de otros pertenecientes a aquella obra (recordemos, por ejemplo, el tema del «allegro» del aria de «Kätchen», tan parecido al que se utiliza en las últimas intervenciones del coro en **Fidelio**). Hay también, por supuesto, influencias de We-



POLCAR 79

CATALOGO GENERAL DE DISCOS Y CASSETTES DE MUSICA CLASICA

Para pedidos, dirigirse a RITMO, Virgen de Aránzazu, 21, MADRID-34. Se remite contra reembolso de su importe: 450 pesetas, más 40 de gastos de envío.

ber (tratamiento coral, motivos rítmicos, colorido). La escritura vocal es ágil, lírica, especialmente cuidada en la parte de «Kätchen», que necesita una soprano de color luminoso y muy fácil agudo (en su dúo inicial con su marido ha de alcanzar el Do sobreagudo). Las voces son combinadas en muchos momentos; trío «a cappella» del número 3; cuarteto con canon del siguiente; gran conjunto del 7... Schubert compuso para esta ópera una obertura en Re mayor, precedida de una introducción lenta («largo»), y construida, a partir de dos temas, en forma sonata, como si del primer tiempo de una sinfonía se tratara. Es clara de perfiles, armónicamente interesante, chispeante, de rítmica muy trabajada, aun dentro de su sencillez. Un buen pódico, lleno de sabor local y dotado del encanto imprescindible para cumplir su función.

Mucho más importante es, desde todos los puntos de vista, **La guerra doméstica**, compuesta y publicada en 1823 (Einstein apunta, no obstante, 1820 como año de composición), aunque no estrenada hasta 1861 (antes, sin embargo, que **Der vierjährige Posten**, que lo fue en 1896). Algunos autores la consideran la ópera más conseguida de Schubert, aun reconociendo que en otras pueden encontrarse fragmentos aislados de más alto valor. Pero en ninguna como en ésta se aprecia un similar equilibrio escénico-musical, una fluidez y unidad tan logradas. Su estructura responde, desde luego, a la de la forma «singspiel», aunque, por el asunto y por una cierta complejidad y ambición en el tratamiento, se aleje en buena medida de las obras más típicas y convencionales del género. «Opera-balada», como antecedente directo de la opereta vienesa, la denomina el citado Einstein. Con base en la **Lisistrata** y en **La asamblea de las mujeres**, de Aristófanes, el libretista Castelli construyó una acción, trasladada—teniendo en cuenta los gustos del público—a la época de las Cruzadas, en la que se quería dar una visión desenfadada y moderadamente crítica de las relaciones marido-mujer y de la «rebelión» de las féminas ante lo que consideraban un injustificado abandono del hogar (por motivos bélicos en este caso). Las damas, puestas de acuerdo, deciden conjurarse (el título inicial, después no aceptado por la censura del momento, era, precisamente, **Die Verschworenen, Las conjuradas**), a fin de dar una lección a sus esposos, recibiendo fríamente a su regreso del campo de batalla. Los preparativos de la «operación», la llegada de los soldados, el encuentro, el confusionismo ocasionado, la actitud de los caballeros y la aclaración y moraleja finales («Haz el amor, no la guerra», se viene a decir) dan lugar a que Schubert, en una hora (casi el doble de lo que dura la ópera anterior), pueda dar rienda suelta a su inspiración y acertar dramáticamente pese a la mediocridad literaria del texto, plagado de convencionalismos y de lugares comunes, logrando una obra divertida, variada, muy importante desde el punto de vista coral, tocada de la gracia de la vena melódica y de la personalidad instrumental del músico vienés. A pesar de la brevedad, hay de todo en esta opereta: dúos, arias, conjuntos, coros femeninos, coros masculinos, coros mixtos... La acción gira en torno a tres parejas: la condesa «Ludmila» y su marido «Heribert», «Helene» y «Astolfo» (tiernos enamorados, que cantan el número más lírico de toda la obra) e «Isella» y «Udolin» (la pareja cómica). Pero, en realidad, puede decirse que el verdadero protagonista es el coro, que aparece en seis de los once números. Especial importancia tienen por ello los centrados en su intervención: el de la conjura (4), escrito en dos partes, «allegro» y «andantino», que es una magnífica parodia; el del encuentro de damas y caballeros (7), en el que, a ritmo de polonesa, se contraponen la digna actitud de ellas y la estudiada despreocupación de ellos; el «Final» (11), muy largo, escrito en forma de «rondó», con constantes alternativas, respuestas de coro a coro, incrustaciones solistas («Condesa» y «Conde»). El verbo schubertiano, la fluidez de inspiración son continuos, no sólo en el tratamiento de los grupos corales, sino, particularmente también, en la elección de los timbres: utilización de un color determinado para cada situación (física o anímica). Los oboes, flautas y clarinetes describen el lirismo, la ternura de los enamorados y la picardía inicial de las señoras; los metales, trombones en especial, refuerzan los conjuntos, como es norma, pero tienen también carácter protagonista, resaltando irónicamente la falsa solemnidad de ciertos instantes.

Influencias, como es lógico, hay asimismo muchas en esta obra (aunque tamizadas por el prisma de su autor), más personal sin duda que **Der vierjährige Posten**. Percibimos, por ejemplo, una clara referencia a Mozart en el número 2, aria de «Helene» «Ich schleiche bang», muy similar por expresión, estructura e incluso melodía a la que canta «Barbarina» en el cuarto acto de **Las bodas de Figaro**. En los números corales hay un indudable sabor weberiano y, en general—y esto es una constante—, rasgos beethovenianos en giros y acentos (siempre la sombra de **Fidelio**). Recordemos la marcha con la que se abre el número 6. Es lógico también que puedan hallarse abundantes fragmentos de corte netamente «liederístico», que suelen ser los más sentidos e inspirados, y frases o diseños empleados años más tarde en alguna canción. Así, en esta línea, las «arietas» de «Heribert» y de su mujer (la de ésta parodia de la de aquél), números 9 y 10, en las que se repite constantemente, en función cadencial, una figura melódica estrechamente emparentada con la que después aparecerá en **Die Post**, de **El viaje de invierno**.



Como resumen, podemos decir que **La guerra doméstica** es una obra algo más que grata, reveladora de hasta dónde podía haber llegado Schubert si se hubiera aplicado con mayor convicción al género dramático. Vocalmente, deja un discreto lucimiento a los solistas, fundamentalmente a la «Condesa», que exige una voz dúctil y de cierto dramatismo en el color.

Parecen claras las condiciones interpretativas bajo las que han de darse estas óperas. Están incursas en una estética muy concreta y detectable, y aparecen caracterizadas y definidas por una serie de valores propios y determinantes de un género, un estilo y una personalidad. Por supuesto, todo ha de estar presidido por la gracia en el acento, la espontaneidad en el fraseo y la transparencia en el sonido. La fluidez, la vivacidad, la riqueza en el ritmo y en el color han de estar siempre presentes para dar vida, relieve y variedad al conjunto, en el que deben integrarse sin dificultad, como piezas que cumplen una función más, lejos del protagonismo o divismo excesivos, los cantantes solistas y el coro, elemento éste de trascendental importancia en el desarrollo dramático y musical. Muchas de estas exigencias se cumplen en la interpretación que de estas dos obras se nos ofrece en los presentes registros. El mayor mérito de la batuta de Heinz Wallberg es el de que, tanto en una como en otra, consigue una gran naturalidad expositiva, una notable claridad orquestal (favorecida por la excelente toma sonora) y una permanente tensión rítmica, en todo momento apreciable, a pesar de que la diferenciación de «tempi» es continua. Dirección, pues, dinámica, plástica, teatral, elocuente, comunicativa antes que elegante o refinada. Dirección funcional, de atractivo sabor local, antes que elaborada, meditada o meticulosamente planificada. Trazo amplio, ge-

EL ASISTIR A LOS PRINCIPALES
ACONTECIMIENTOS MUSICALES DEL
MUNDO, YA NO ES UN PROBLEMA



neral, pero certero antes que dibujo leve y sugerente o línea minuciosa y trabajada. Las voces solistas actúan con libertad, muy fluidamente, y los coros, magníficamente preparados, bordan todas sus intervenciones y mantienen un equilibrio y afinación, así como una intencionalidad al frasear, que resultan infrecuentes. Excelente labor la de Wallberg, que parece encontrarse aquí como pez en el agua, y que disipa en buena medida el recuerdo que tenía de él —tras sus actuaciones en Madrid hace años— como director mediocre, vulgar e inocuo.

Los cantantes quedan integrados, como antes se ha apuntado, de manera lógica y natural en el todo. En su actuación cabe hablar fundamentalmente de homogeneidad, aunque entre ellos esté nada menos que un Fischer-Dieskau. Pero tanto él como los demás se pliegan perfectamente a lo que se les pide (que no es excesivo, realmente). Incluso el otras veces desafortunado Adolf Dallapozza cumple aquí a satisfacción en su papel de «Udolín». La Donath, que junto con el citado Dieskau (en parte anodina) y Schreier forma el magnífico terceto central de la ópera de 1815, tiene un cometido de cierta dificultad, con una escritura bastante aguda, que ella salva bien con su ligero instrumento y penetrante timbre, con técnica y gracia, aunque hay que reconocer que en algunos instantes se encuentra apretadilla arriba. Pone de manifiesto de nuevo que es una ligera por el color, pero no por la extensión o facilidad en la coloratura.

La mejor voz del conjunto solista de **La guerra** es la de Moll, aun admitiendo sus limitaciones habituales (falta de auténtica redondez, de densidad en el color de bajo, apreturas en la zona alta). Pero canta, como suele hacerlo, muy bien, con sobriedad y con justeza de acento y de expresión, ya que, además, su parte no le pide demasiado. Edda Moser brinda una magnífica «Condesa», a la que matiza convincentemente, reflejando con agudeza sus cambios psicológicos (de la férrea decisión inicial a las dudas y claudicación finales).

Su voz, ya se sabe, no es bella, dada su particular emisión, un tanto gutural, y su timbre más bien metálico, pero resulta incluso atractiva en algunos momentos. A muy buen nivel todos los demás.

La guerra doméstica se interpreta aquí sin obertura, de acuerdo con la idea inicial de Schubert, y sobre todo —hay que suponer— por razones de espacio, ya que parece difícil que si se hubiera incluido, como suele hacerse a veces, la escrita por el músico para **El palacio del placer del diablo**, no podría haberse recogido en un solo disco.

Conclusión: Hay que recomendar muy calurosamente estas primicias schubertianas, en especial la ópera de 1823, realmente valiosa. Interpretación de primer orden por su unidad, sabor estilístico y altura técnica.—**ARTURO REVERTER.**

R FRANZ SCHUBERT: a) **Der vierjährige Posten (Cuatro años en el puesto de guardia).** Opera en un acto. Libro de Theodor Körner. Helen Donath, soprano; Dietrich Fischer-Dieskau, barítono; Peter Schreier, tenor; Willi Brokmeier, tenor; Friedrich Lenz, tenor; Fritz Strasners, papel hablado.

R b) **Die häusliche Krieg (La guerra doméstica).** Opera en un acto. Libro de Franz Castelli. Kurt Moll, bajo; Edda Moser, soprano; Gabriele Fuchs, soprano; Elke Schary, soprano; Martin Finke, tenor; Adolf Dallapozza, tenor; Gudrun Greindl-Rosner, contralto; Sunhild Rauschkolb, contralto. Coro de la Radio Bávara. Orquesta de la Radio de Munich. Director, Heinz Wallberg. EMI, 10 C 067-030.742 Q y 10 C 067-030.743 Q. Precio: 630 ptas. cada uno.

Interpretación: **8** (a) y **8,5** (b).

Sonido: **8,5** (a y b).

Interés musical: **grande** (b).

CRITICA DE LIBROS

PIEDRA, J., y CLIMENT, J.: **Juan Bautista Comes y su tiempo.** Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1977.

Si en un pasado número dimos noticia de la publicación, en 1978, de obras de Comes transcritas y estudiadas por el musicólogo valenciano José Climent, queremos referirnos ahora a un libro anterior, cuyo contenido puede interesar a un más amplio sector del público musical: se trata del estudio biográfico sobre Juan Bautista Comes realizado por Joaquín Piedra y el propio Climent.

El trabajo es de referencia inexcusable para el conocimiento de la vida y obra del más ilustre músico valenciano, que a la vez es uno de los compositores más importantes del Barroco español. Se trata de un auténtico logro musicólogo, hecho en base a documentos de primera mano: Piedra revisó todo el material contenido en el Patriarca de Valencia, y Climent, por su parte, investigó en los archivos catedralicios de Valencia, Lérida y Segorbe, así como en la Biblioteca Nacional.

El libro no solamente es la más amplia biografía del maestro Comes, sino que viene a corregir definitivamente algunos errores tradicionalmente vertidos en las referencias que los historiadores han hecho a la vida del ilustre compositor, comenzando por la

fecha de su nacimiento: este texto demuestra que no pudo ser en febrero de 1568, y, aunque sin posibilidad de prueba definitiva, se aportan razones para fijarla —con gran dosis de verosimilitud— en 1582. De este modo adquieren lógica coherencia cuantos datos ciertos se poseen sobre la actividad musical de Comes como infantillo en Valencia, cantor en Lérida, Maestro de Capilla, etc.

Al referirse a las obras de Comes, Climent y Piedra cuidaron de presentarlas en el marco de motivaciones estéticas y litúrgicas en que se produjeron, con lo que, de paso, se da cabal noticia de ese entorno que circunda al artista siempre, sin cuyo conocimiento difícilmente puede valorarse una creación.

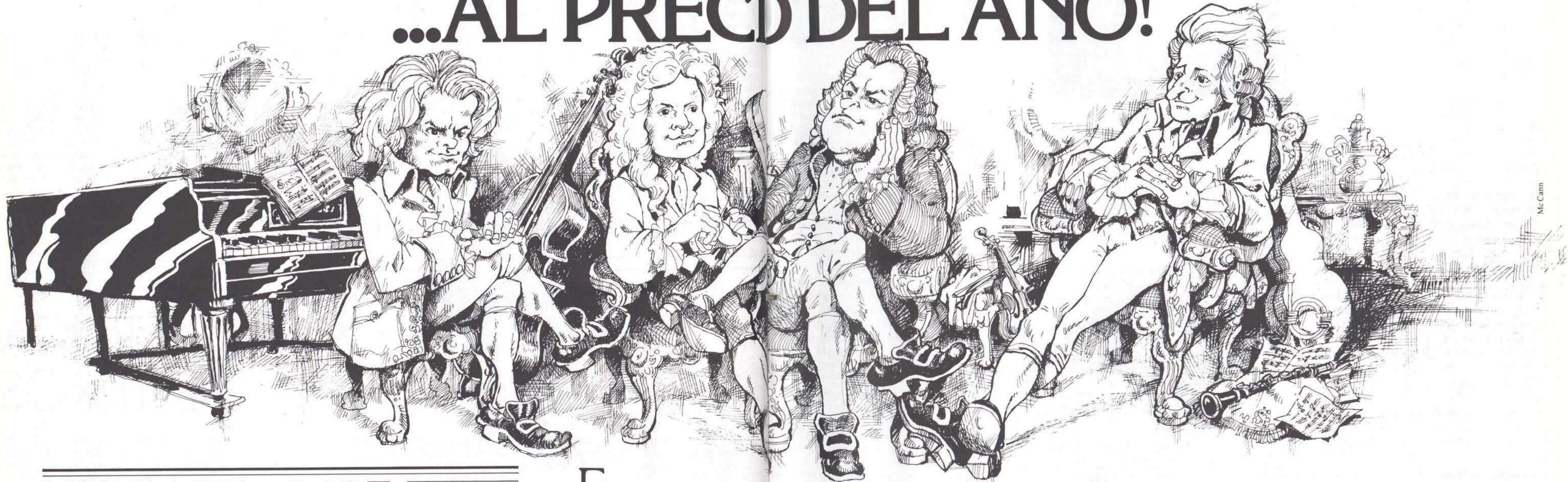
La exposición es muy ordenada y sistemática, siguiendo las distintas etapas profesionales del biografado y aportándose un rico caudal documental en los apéndices finales, incluyendo las ocho cartas manuscritas que se conservan de Comes, su testamento, etc. De sumo interés es el inventario de obras conocidas del compositor valenciano, donde se recogen nada menos que 139 títulos de composiciones de tipo litúrgico y 92 no litúrgicas, aunque siempre de carácter espiritual. Una amplia bibliografía y el siempre útil índice de nombres completan este espléndido estudio, fruto de

muchos años de trabajo en común del ya fallecido Joaquín Piedra y de su gran amigo y colaborador José Climent, de cuya pluma cabe esperar nuevas y brillantes aportaciones al mejor conocimiento del pasado musical valenciano.—**J. L. G. B.**

SANTIAGO CAMPRODÓN: **Método y antología musical para órgano eléctrico a dos teclados.**

Dentro de la música electrónica, el órgano ha conseguido una predilección y una importancia muy considerables. El **Método** recientemente publicado reúne una serie de facilidades para los iniciados en el Solfeo, que facilita la labor para la interpretación de melodías incluidas dentro del **Método**, que el autor denomina antología musical. Una publicación muy clara y digna, como a las que nos tiene acostumbrados Editorial Boileau (Barcelona), incluida en su Serie Ibérica, conocida en todo el mundo; también en España podríamos asegurar no existe un solo alumno de Música que no haya participado con libros de esta serie, que se enriquece con la obra de Santiago Camprodón.—**J. L. G. B.**

ESTOS SON LOS SUPERVENTAS DEL SIGLO ...AL PRECIO DEL AÑO!



HIT PARADE

Estos son los 12 LP's más vendidos en la historia de la música

①	"5ª Sinfonía" de Beethoven (álbum 1 de la Edición Beethoven)	⑦	"La Pasión según San Mateo" de Bach (álbum 1 de la Edición Bach)
②	"Las 4 estaciones" de Vivaldi (álbum 3 de la Edición Vivaldi)	⑧	Concierto para Piano n.º 5 "Emperador" de Beethoven (álbum 2 de la Edición Beethoven)
③	"Tocata y Fuga en Re menor" de Bach (álbum 8 de la Edición Bach)	⑨	Sinfonía n.º 6 "Patética" de Tchaikovski (álbum 9 de "El Mundo de la Sinfonía")
④	"Concierto de Aranjuez" del maestro Rodrigo (catálogos generales Philips y D. Grammophon)	⑩	"Adagio" de Albinoni (catálogos generales Philips y D. Grammophon)
⑤	"Sinfonía 40" de Mozart (álbum 1 de la Edición Mozart)	⑪	"Concierto para Piano n.º 21" de Mozart (álbum 2 de la Edición Mozart)
⑥	"Sinfonía del Nuevo Mundo" de Dvorak (álbum 10 de "El Mundo de la Sinfonía")	⑫	"Sinfonía n.º 3" de Brahms (álbum 5 de "El Mundo de la Sinfonía")

Estas grandes obras, superventas del siglo en todo el mundo, están contenidas en los álbumes que, A PRECIO ESPECIAL DE OFERTA, le ofrecen Philips, Deutsche Grammophon y Archiv, en 5 magníficas colecciones:

- Edición BACH (11 álbumes)
- Edición BEETHOVEN (12 álbumes)
- Edición VIVALDI (6 álbumes)
- EL MUNDO DE LA SINFONIA (12 álbumes)

Edición MOZART
(5 álbumes/1ª parte)

Además, al adquirir cualquiera de estos álbumes A PRECIO ESPECIAL DE OFERTA, Vd. tendrá derecho a comprar A MITAD DE PRECIO igual número de discos o cassettes de los catálogos generales de música clásica Philips, Deutsche Grammophon o Archiv, que los contenidos en el álbum o álbumes de oferta adquiridos.

Aproveche esta ocasión única para iniciar o completar su discoteca. Son los superventas del siglo. Tienen la garantía técnica y artística de Philips, Deutsche Grammophon y Archiv... ¡y están al precio del año!

Importante:
Esta gran oferta, limitada en número de ejemplares, finaliza el 30 de Junio de 1979.



**ARCHIV
PRODUKTION**

...AL PRECIO DEL AÑO!

Para mayor información y catálogos acérquese a un establecimiento especializado.

**LOS SUPERVENTAS
DEL SIGLO EN**

ORQUESTAL

BACH: **Concierto en Do menor para violín y oboe, BWV 1060.** MARCELLO: **Concierto en Do menor para oboe y orquesta.** FASCH: **Concierto número 2 en Sol menor para oboe y bajo continuo.** Lothar Koch, oboe. Erno Sebestyén, violín. Peter Schwarz, clave. Deutsche Streicher-Solisten-Berlín. RCA, GL-40. 725. Precio: 350 ptas.

Interpretación: 8.

Sonido: 7.

Interesante disco este que publica RCA en su serie económica «Línea Tres». Se trata de una colección aparecida en el mercado no hace mucho tiempo, orientada más bien hacia cantantes y conjuntos populares que no tienen que ver con nuestra música. Por eso nos alegramos que éste sea el primer disco que se publica en la mencionada serie, ya que va dirigida a un público por desgracia no muy aficionado a nuestro arte, y todo lo que sea fomentarlo es digno de encomio. Esperemos que sucesivamente vayan apareciendo más.

Tres conciertos barrocos para oboe —Bach, Marcello y Fasch— lo componen. La versión de los tres conciertos en conjunto es acertada. Buen sonido y correcta interpretación de los Deutsche Streichersolisten, grupo alemán desconocido en el presente por nosotros.

Es de destacar la labor del oboísta Lothar Koch, solista del instrumento en la Filarmónica de Berlín, sin lugar a dudas un virtuoso. Su sonido es aterciopelado y justo, su técnica interpretativa rigurosa.

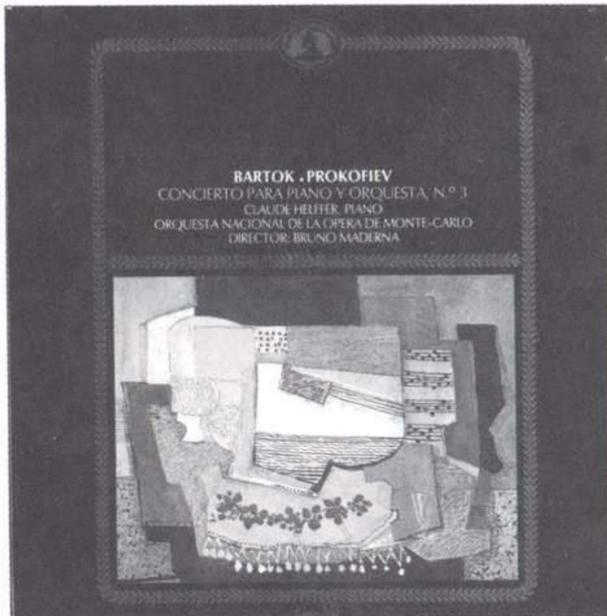
Conclusión: Agradable disco a precio moderado.—**M. G. G.**

BARTOK: **Concierto para piano y orquesta, número 3.** PROKOFIEV: **Concierto para piano y orquesta, número 3.** Piano, Claude Helffer. Orquesta Nacional de Monte-Carlo. Director, Bruno Maderna. Edita Movieplay. Precio: 550 pesetas.

Interpretación: 9.

Sonido: 7.

El hace poco desaparecido Bruno Maderna, a la vez que compositor de prestigio, fue, como demuestra esta grabación, un digno alumno de Hermann Scherchen, que no sólo dirigía y estrenaba, con su Darmstad International Chamber Ensemble, lo más nuevo y atrevido que se escribía por los años sesenta, sino que se ocupaba con eficacia de los llamados clásicos del siglo XX.



En este disco dirige Maderna dos **Conciertos de piano** que tienen en común, primero, ser los terceros de sus respectivos autores (la mística del número, en este caso el 3, ha jugado un «rôle» importante en la historia de la música), y segundo, el pertenecer a dos autores, Bartok y Prokofiev, con las suficientes características comunes como para que los codificadores y divulgadores los expongan juntos.

Tanto Bartok como Prokofiev viven y componen a lo largo de la primera mitad de nuestro siglo, ambos fueron excepcionales pianistas y, aunque como compositores no han abierto tantos caminos nuevos como otros, dado el grado de divulgación de su obra, han desempeñado un importante papel de «modernos» entre sus contemporáneos.

De ahí que, superado el purismo maniqueo que pontificó, desde el Darmstadt de los años cincuenta, quién y qué era o no esencial para el devenir del pensamiento musical creador, sea sintomático que un «hombre de Darmstadt», Maderna, relea para nosotros unos autores a los que la arrolladora personalidad de Stravinsky y la fecundidad de los planteamientos de la llamada Escuela de Viena han convertido en ilustres segundones, en mi opinión.

Con todo, las dos obras que llenan el disco, siendo ambas brillantes y con un idéntico fondo nacionalista, acusan los treinta años que median entre ellas; así, si Prokofiev muestra un lenguaje lleno de irritante (para muchos) optimismo (revolucionario de salón), propio de los primeros años veinte, Bela Bartok habla un concentrado lenguaje, que huye de lo trivial para adentrarse, en su «Andante Religioso», en lo que podemos denominar el adiós de un músico, en el fondo más decimonónico que del siglo XX, aun a pesar de que supiera servirse de los recursos técnicos de sus contemporáneos más y mejor que Prokofiev, resultándonos, por ello, más sugestivo y vivo.—**LL. B.**

BERLIOZ: **Harold en Italia.** Orquesta Sinfónica de Londres. Director: Colin Davis. Viola, Nobuko Imai. Philips, 9500026. Precio: 600 ptas.

Interpretación: 8.

Sonido: 9.

Como hizo anteriormente con la **Sinfonía Fantástica**, Philips ha acertado a dar autonomía a este **Harold**, editado inicialmente formando parte del álbum «La obra sinfónica de Berlioz», todo él a cargo del primer berliozano de nuestros días, Colin Davis (comentado en el número 471, página 49).

En realidad, esta grabación fue de nuevo comentada en el número 481, página 58. Por tanto, se trata ahora de resumir lo ya dicho. Estamos ante un registro de gran calidad técnica —el mejor que conozco dedicado a **Harold**— y ante una versión firme y convincente, pero que, a mi juicio, no alcanza las cimas del refinamiento que Davis ha definido en otras ocasiones para su Berlioz. Nobuko Imai interpreta con dignidad la parte de viola, lo que no es poco; la prestación orquestal, deslumbrante, acusa cierta sobrecarga de violencia. Este «Childe Harold» tiene algo de neurótico o incluso de psicópata, y su muerte exhibe bien descarnadamente brutalidad y sangre. En nuestro tiempo el concepto es válido, porque responde a una realidad de nuestro entorno. Pero yo sigo prefiriendo la elegancia de Beecham/Primrose y, sobre todo, la delicadeza espiritual del propio Davis en su anterior «acompañamiento» a Menuhin. Para una primera aproximación a la obra, creo que es hoy más recomendable en nuestro mercado —no porque sea mejor, que no lo es— la risueña lectura de Bernstein (véase el número 486, pág. 67). En todo caso, ambas propuestas son importantes y están situadas casi en los antípodas. La presentación del disco Philips es impecable.

Conclusión: No sé si EMI habrá incluido en su serie económica el excepcional **Harold** del binomio Davis/Menuhin. Si fuera así, he aquí un disco que hay que reclamar en la distribución española de la excelente serie Acorde.—**A. F. M.**

R

CORELLI: **Concerti Grossi, op. 6, 1-4.** La Petite Band. Director, Sigiswald Kvjiken. Capitol, 065-099613. Precio: 600 ptas.

Interpretación: 9.

Sonido: 8,5.

Nuestro aplauso más enfervorizado a Capitol, división de Emi-Odeón, por haberse decidido a publicar en España los discos de la Harmonia Mundi alemana.

No es la primera vez que se publica un disco en España de este extraordinario conjunto holandés que es la Petite Band.

Basf publicó hace tiempo **El burgués gentilhomme**, de Lully, y **La Europa galante**, de Campra. Es un conjunto formado por dieciséis músicos de primerísima categoría que utilizan instrumentos originales del siglo XVII y de principios del XVIII y algunos instrumentos italianos antiguos. Poseen un violoncello Amati, que fue construido por encargo de Carlos IX.

Es una lástima que sólo se hayan publicado cuatro conciertos del **Op. 6** de Corelli en vez de la integral, por lo que queda mutilada la serie. Esperaremos pacientemente la publicación de los restantes conciertos.

Es un hecho indiscutible que de un tiempo a esta parte han irrumpido en Europa una serie de agrupaciones musicales con la sana intención de reivindicar para las viejas músicas sus características originales, consiguiendo con ello unos timbres absolutamente nuevos para nuestros oídos, acostumbrados a las versiones románticas de los mismos.

La Petite Band hace una auténtica creación de estos **Conciertos** de Corelli: perfecta la ejecución, estricto y riguroso el concepto musical, limpio y clarísimo el discurso de la música. Tendencia arcaizante arrebatadora.

Conclusión: Extraordinario disco. — **M. G. G.**

E JOSEPH HAYDN: **Sinfonía número 100, en Sol mayor, «Militar»; Sinfonía número 103, en Mi bemol mayor, «Redoble de timbal».**

Real Orquesta Filarmónica de Londres. Director, Sir Thomas Beecham. EMI, 10 C 037-003 068. Precio: 350 ptas.

Interpretación: 9.

Sonido: 6,5.

Estas dos **Sinfonías**, dos de las más grandes de su autor, fueron grabadas, por Beecham, entre mayo de 1958 y diciembre de 1959. A pesar de los veinte años transcurridos, la calidad técnica de los registros es bastante aceptable, lo que revela un buen trabajo de los ingenieros de EMI, que, sin embargo, no han podido otorgar profundidad, y sobre todo relieve a la grabación, que por ello resulta algo plana y un tanto pálida. En todo caso, el nivel acústico («estéreo» ya en origen) es suficiente para apreciar con holgura las bondades de la interpretación. Los múltiples valores definitorios de estas magníficas «Sinfonías Salomon» son servidos con mano maestra, con una autoridad, un verbo y una elegancia únicos; muy propios del célebre director inglés. Es posible captar, por ello, en toda su plenitud la genial inspiración del Haydn más maduro, aquel que daría paso solamente al maestro creador de los últimos oratorios y misas. Podemos reparar de nuevo en la

lucidez de planteamientos, la inteligencia constructiva, el supremo manejo de la armonía, la sabiduría en la orquestación; percibir el colorido, la plasticidad, la animación, el humor, la constante originalidad en la configuración de la forma sonata, sometida a continuas variaciones, en su momento histórico más significativo. Las dos obras aquí recogidas son ejemplos preclaros de la altura lograda por el compositor, reveladoras de su total dominio de la forma. Nos admiran el sereno dramatismo de los iniciales «Adagios» (tan imitados por músicos posteriores), los contrastes temáticos en los inmediatos «Allegros», dotados ya de importantes desarrollos y de hallazgos instrumentales y constructivos continuos (he ahí, por ejemplo, el «golpe de timbal» introductorio, que reaparece, inesperadamente, en la recapitulación del primer movimiento de la **103**); las variaciones rítmico-instru-



mentales de los tiempos lentos («Allegretto» y «Adagio», respectivamente); el sabor popular y danzable de los «Menuetti» y el desbordante torbellino rítmico de los «Finale». Hoy puede que parezca un tanto ingenuo el aparato—con platillos, triángulo y demás artilugios percutivos—desplegado en la «parada militar» del «Allegretto» de la **100**. Pero siempre habrá que aceptar la frescura, la transparencia, el colorido y la intrínseca belleza tímbrica del tejido orquestal haydniano.

Son cualidades, junto con los valores rítmicos, que deben ser resaltadas en cualquier interpretación de esta música. Beecham lo hace, y de qué manera. Su batuta se nos muestra plena de fantasía, de elocuencia, de gracia, y por ello su Haydn reúne, en síntesis casi perfecta, prácticamente, todo lo que se puede pedir: elegancia de estilo, refinamiento sonoro, justeza de acento, elasticidad, transparencia en el canto (¡cómo frasean y «puntean» las maderas!, ¡qué forma de resolver las cadencias y de ir creando, insensiblemente, tensiones entre períodos!). Y, por encima de todo, una rara habilidad, escasamente

puesta en práctica por otros directores, para combinar lo popular, lo netamente rústico, pueblerino, con lo cortesano, lo palaciego; para unir espontaneidad con exquisitez, naturalidad con ciertas gotas de sofisticación. Lo que constituye uno de los rasgos más propios de Haydn.

Interpretación, pues, de primer orden. Una muestra de lo que es la integral de las doce sinfonías «Londres», de la que EMI, no se sabe por qué, lanza solamente esta grabación. ¿Pretende, quizá, siguiendo el mal ejemplo de Decca con la integral de Dorati, ir editando los otros cinco discos (seis con el dedicado a ensayos) con cuentagotas, en vez de realizar un único y lógico lanzamiento? Esperemos. Lo que importa aquí, de todos modos, es resaltar las calidades de la visión del director británico, que se sitúa a la altura de los más grandes en esta música: Walter, Furtwängler, Szell, Klemperer..., aunque, probablemente, les aventaje en frescura de acento y matiz humorístico. Superior, en todo caso, a otros haydnianos de hoy, como Jochum, Böhm, Dorati, Almeida...

Conclusión: Verdadero regalo. Obligatorio para cualquier melómano, en especial para los malhumorados.—**A. R.**

HAYDN: **Sinfonía concertante en Si bemol mayor. Concierto para violín, número 1, en Do mayor.** F. J. Maier, violín; H. Hücke, oboe; P. Mauruschat, fagot; R. Mandalka, violoncelo. Collegium Aureum. Harmonia Mundi, 10 C 065-099 626 Q. Precio: 600 ptas.

Interpretación: 8,5.

Sonido: 8.

Este registro fue anteriormente editado en España por la Casa Basf, cuyo fondo empieza ahora a reeditarse por otras casas para bien del aficionado español.

En su momento el disco fue comentado por Angel Carrascosa (RITMO, núm. 459, marzo 1976, pág. 47), quien lo valoró positivamente, a pesar de mostrar ciertas reticencias para con las agrupaciones de instrumentos originales. Por nuestra parte, dichas formaciones tienen todas nuestras simpatías; concretamente, en este disco el Collegium Aureum, partiendo de una concepción seria y rigurosa, alcanza una interpretación—de ambas obras de Haydn—casi perfecta desde el punto de vista estilístico. Es de destacar la labor de Franzjosef Maier tanto como violinista como conductor de sus compañeros en la versión de las obras.

Para la **Sinfonía concertante** (obra de mayor interés y valor que el **Concierto para violín**) existe la alternativa ofrecida por Karl Böhm al frente de la Filarmónica



vienesas, quien da una interpretación de la obra difícilmente superable.

El sonido del disco es muy bueno y tiene la novedad, con respecto al de la Basf, de estar grabado en «cuadrafonía».—**E. M. M.**

EDOUARD LALO: Sinfonía en Sol menor. Rapsodia. Obertura de «Le Roi d'Ys». Orquesta de la Opera de Montecarlo. Antonio de Almeida, director. Philips, 6500 927. Precio: 600 ptas.

Interpretación: 6.
Sonido: 9.

El misterioso mundo de las ediciones discográficas tiene, entre otras muchas y exóticas particularidades, la de sembrar el panorama adquisitivo del aficionado de curiosidades más o menos tentadoras. Esto está muy bien para quienes compartan con cierto polígrafo ilustre la afición por las excepciones en vez de por las reglas.

Se da la circunstancia de que en la obra de Edouard Lalo (repita conmigo: Laló) casi todo son excepciones, y de las reglas más vale no hablar, que nos sale la dichosa **Sinfonía Española**. El carácter desacostumbrado, pues, de esta otra **Sinfonía** —que ni siquiera tiene un violín que deje especular sobre su título— avala que, en principio, se la deba prestar interés, más que a las piezas que complementan su edición, por el aquel de que un disco debe tener dos caras, salvo que se trate de un **collector's item**.

Por lo demás, el disco reconoce lo infrecuente de la obra al confesar, en las notas de contraportada, que está «injustamente olvidada» —claro, hombre: si fuera «justamente» no habría que grabarla, aparte de que nadie compraría el disco—. Injusto o no, parece que lo del «olvido» no se discute. Y aunque el público melómano es dado a la veleidad del descubrimiento, nos tememos que seguirá sin discutirse por mucho tiempo: hay

otros injustos olvidados —entre nosotros, hasta de Ludwig van Beethoven— por subsanar antes.

Pero, en fin, aquí está el disco, y tenemos el compromiso de hablar algo de él o, por lo menos, de esa mentada **Sinfonía** que carga con la parte principal de su contenido —toda la primera cara—; la historia de su creación la tienen ustedes también en las notas de cubierta; e igualmente los deseos de su autor de realizar con ella una obra en la línea de la gran tradición centroeuropea. Aspiraciones que van perdiendo empuje y quedando arrumbadas según discurre la **Sinfonía** hacia un movimiento final que lo que hace es recordar al Tchaikowsky —entonces reciente— de la **Serenata para cuerdas**, así como anticipar al Dukas de **El aprendiz de brujo**. La **Rapsodia**, insustancial, comparte con la **Sinfonía** la discreción de ser cortita. Completa el panorama la obertura de **Le Roi d'Ys**, obra más conocida del programa, con sus pretensiones tannhäuserianas y su largo solo de violoncello, objeto, por cierto, de una interpretación especialmente anémica...

... Que, miren ustedes por dónde, es lo único anémico de la sesión. Porque el director, acaso llevado de un exceso de afanes reivindicativos, se dedica en el resto a querer insuflar tantos ánimos y tanta vitalidad en estos pentagramas, que acaba por robarle el **show** al pobre don Eduardo con una lectura enfática, personalista y de corte genuinamente karajaniano. De resultados de lo cual, y como además la cosa está fenomenalmente grabada, termina uno por no ganar para sobresaltos.

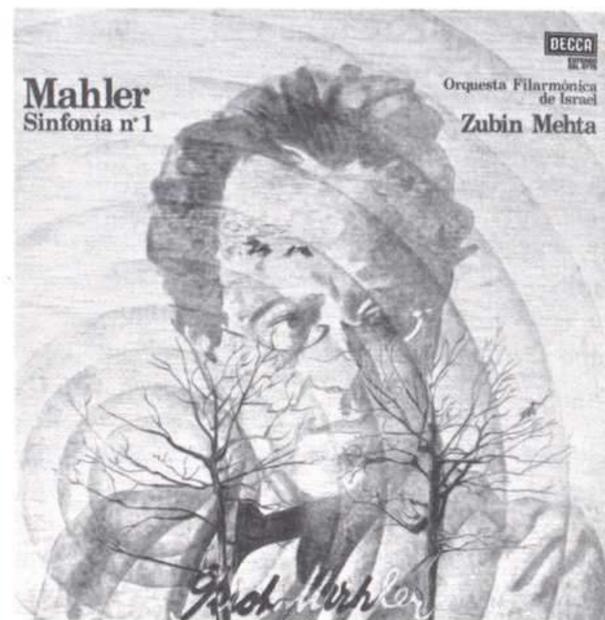
También se debieron sobresaltar los profesores de la Orquesta de la Opera de Montecarlo, que responden a la enérgica batuta de Antonio de Almeida con emociones encontradas, de las que resultan algunos desajustes, especialmente en los movimientos intermedios de la **Sinfonía**; desajustes que presumo no achacables al autor, que si de algo tiene fama es de músico academicista y de oficio consumado. Permítaseme, por último, hacer una consideración que afecta al disco en cuanto objeto: la portada es preciosa.

Conclusión: Lo que parecía un plato para curiosos acaba siéndolo para amantes de las emociones fuertes.—**J. R. R.**

MAHLER: Sinfonía número 1, en Re mayor. Orquesta Filarmónica de Israel. Director, Zubin Mehta. Decca, SXL 6779. Precio: 540 pesetas.

Interpretación: 8,5.
Sonido: 7,5.

A excepción de algunas interpretaciones esenciales, como las de Bruto Walter (CBS) y Horenstein (Unicorn), el catá-



logo español está suficientemente representado en esta obra, que ya es de repertorio.

Pero la de Zubin Mehta no es una más —aunque tampoco pueda afirmarse que sea «la mejor»—, por lo cual es de aplaudir su publicación. Lectura menos sutil y refinada que la de Giulini (sin ser el refinamiento la mejor cualidad de la grabación del maestro italiano), o menos objetiva y equilibrada que la de Haitink, es, sin embargo, enormemente sincera, juvenil (no se olvide que es obra de un compositor de veintiocho años) y apasionada, alcanzando al final un auténtico paroxismo expresivo.

A destacar la estupenda respuesta orquestal. La grabación es sobresaliente, aunque las hay mejores.

Conclusión: Una de las «Primeras» de Mahler más recomendables, junto a las de Giulini (EMI), Haitink (Philips), Kubelik (DG), Solti (Decca), Ancerl (Disophon) —en España—, y las de B. Walter (CBS), Horenstein (Unicorn) u Ozawa —en el extranjero, por ahora.—**A. C. A.**

GUSTAV MAHLER: Sinfonías números 5 y 10 («Adagio»). Orquesta Sinfónica de Utah. Director, Maurice Abravanel. Vanguard-Hispavox, S.66.005. Precio: 700 pesetas.

Interpretación: 6.
Grabación: 6.

E

En las páginas de RITMO se ha hablado suficientemente de la Orquesta de Utah y de su significado e importancia como para volver sobre el tema. Simplemente, quisiera resaltar nuevamente que se trata de una orquesta «de provincias» que tras veinticinco años de trabajo ha conseguido prestigio internacional y ha desarrollado un repertorio amplísimo. Al margen de las diferencias notabilísimas entre el Estado de Utah y una nacionalidad española como puede ser Galicia —diferen-

cias que no residen en la existencia o no de mormones—, quisiera incidir en lo que tiene de demostrativo esta Orquesta: que se pueden conseguir logros casi utópicos si junto al entusiasmo de los músicos existe un sistema social que apoye la iniciativa. Y si escribo este prolongado preámbulo es por creer que el interés del disco es más sociológico que musical, así como sigo creyendo que la Sinfónica de Utah debió tener como auditorio Vigo o La Coruña y no Madrid, ciudad a la que no aportó nada.

No es difícil apreciar que la **Quinta** les «cae grande» a Orquesta y director. Quizá se trate de una de las sinfonías más complejas de su autor, en la cual, en palabras de Barbirolli, existen numerosos elementos, pero una sola idea real. Y para plasmar ésta es necesaria una profesionalización y un nivel técnico que muy pocas orquestas pueden alcanzar. La versión comentada tiene como defecto fundamental la carencia de planos sonoros, la pobreza de matices tímbricos y el exceso de rapidez en el «tempo» (quince minutos menos que Karajan o Barbirolli y ocho minutos menos que Bernstein, por ejemplo). Algo parecido sucede con el «Adagio» de la **Décima**, muy inferior en resultados a la **Quinta**, especialmente en la «Coda», cuya interpretación resulta lo peor del álbum. Las versiones, que en concierto serían plausibles, resultan monótonas y faltas de interés en el disco.

Por otra parte, resulta difícilmente justificable la edición de este álbum en España, más aún si se considera su edición simultánea a la salida a precio de oferta de la mágica versión de Bernstein, de 1963, o la existencia en el mercado de las soberbias versiones de Karajan o Barbirolli. Edición menos justificada aún si se tienen en cuenta las serias deficiencias de prensado que hacen molesta la audición del disco. Por contra, me parecieron de cierto interés los comentarios de Jack Diether y Martin Bookspan.

Resumiendo, versión no recomendable, en general. Álbum imprescindible en la sexta planta del Ministerio de Cultura, como invitación a la meditación sociológica.—**X. M. C. A.**

E MOZART, W. A.: **Los cuatro Concierdos para trompa**. Alan Civil, trompa. Orquesta Philharmonia. Director, Otto Klemperer. EMI-ACORDE, 10 C 037 000 530. Precio: 350 pesetas.

Interpretación: 9,5.
Sonido: 7.

Por fin, EMI, tras esporádicos intentos, se ha decidido a incluir en el mercado una serie económica de acuerdo con la categoría de la firma. El lanzamiento inicial,



que esperamos ver próximamente ampliado, cumple sobradamente con lo que debe ser una serie de estas características: calidad y precio asequible, además de un sistema de cupones —similar al utilizado por DG en su serie PRIVILEGE—, de tal forma que tras la compra de los primeros cuatro discos se obtiene uno gratis por cada tres comprados, con un descuento efectivo del 25 por 100. Muchas e importantes son las grabaciones celosamente guardadas por EMI, y que muy bien pueden estar en esta serie ACORDE, a la que hoy, esperanzados, damos la más calurosa bienvenida y deseamos larga y próspera vida.

Varias son las versiones disponibles de los **Concierdos para trompa**, de Mozart, a las que se les une ésta por Civil, Klemperer y su Philharmonia, orquesta que, fuera del entorno vienés, es una de las agrupaciones más mozartianas de Europa, y por aquel entonces en la cumbre de su esplendor. Alan Civil, solista de la Philharmonia en aquellas fechas, nos ofrece una interpretación deslumbrante. A su gran dominio del instrumento hay que añadir su flexible y expresivo fraseo, increíblemente matizado, y un bello, uniforme y redondo sonido, cualidades que raramente se encuentran en un solista de trompa. Otto Klemperer, ejemplar director de los músicos románticos y postrománticos, fue también un reconocido intérprete de Haydn y Mozart. De este último grabó varios conciertos, sinfonías, serenatas, óperas y otras obras, ausentes en su casi totalidad de nuestro mercado. Dentro de este amplio espectro hay alguna versión francamente discutible, aunque el nivel medio es excepcional y, en cualquier caso, siempre interesante. Sensacional dirección, y me quedo corto, la de los **Concierdos para trompa**, que Klemperer recrea de forma admirable. Al contrario de lo que ocurre en otras versiones, que a simple vista pudieran ofrecer una fuerte competencia —Civil-Marriner (PHILIPS)—, Klemperer se muestra más noble y humano. Su lectura no es superficial, pero tampoco trata de hacer trascendente una música que no tiene por qué serlo, sino que le da un pro-

fundo contenido e intención. Como siempre, disfrutamos de su rigor, claridad y lógica constructiva, además de serenos y reposados «tempi», que no van en perjuicio del ritmo, ágil y elegante.

Aceptables comentarios de Alan Civil y buena toma de sonido (grabación efectuada hacia 1960-61).

Conclusión: Reveladora aportación a la interpretación mozartiana, inusualmente madura y no por ello menos fresca y vital.—**F. G. O.**

MOZART: **Rondó kv 373 y Adagio kv 261, para violín y orquesta**. BEETHOVEN: **Romanzas número 1, op. 40, y número 2, op. 50, para violín y orquesta**. SCHUBERT: **Rondó para violín y orquesta, D. 438**. Josef Suk, violín. Academia de St. Martin-in-the-Fields. Director, Neville Marriner. EMI, 10 C 037-002 096. Precio: 450 ptas.

Interpretación: 7,5.

Sonido: 7.

Al precio actual de los discos es una buena medida la publicación de series económicas compuestas de grabaciones de un cierto nivel de calidad. (No como ciertas «rebajas», que en algunos casos rozan lo fraudulento.) En la línea de indudable calidad se encuentra la serie «Acorde», que ha lanzado al mercado la Casa EMI. El presente disco pertenece a dicha serie.

Las obras grabadas son poco frecuentadas (prácticamente desconocida la de Schubert), a pesar de su indudable interés y de pertenecer a tres de los más reconocidos genios de la música.

Las interpretaciones son magníficas, sobre todo las de Mozart, con un **Rondó** «picante» y lleno de humor, y un tierno y expresivo **Adagio**. Muy bien el **Rondó** de Schubert, muy cercano al espíritu mozartiano. Las versiones de las **Romanzas** de Beethoven pecan, para mi gusto, de una visión algo ligera, que deja de lado la posibilidad de ofrecer la hondura y el sentimiento que poseen ambas hermosas obras.

Conclusión: Hermoso disco, a base de obras «menores» de tres de los grandes.—**E. M. M.**



RICHARD STRAUSS: **Don Juan, op. 20. Cuatro últimos «Lieder».** Montserrat Caballé (soprano). Orquesta Filarmónica de Estrasburgo. Director, Alain Lombard. Erato-Hispavox, 60.093. Precio: 550 ptas.

Interpretación: 3 (**Don Juan**), 5 (**Cuatro últimos «Lieder»**).
Sonido: 6,5.

En el trabajo sobre el **Don Juan**, de Richard Strauss (ver la sección **Discoteca básica** del número 484 de RITMO, septiembre 1978), hacía notar que versiones tan hermosas o indiscutibles de esta obra (Knappertsbusch o Furtwängler) eran a menudo puestas en tela de juicio debido a la marcada personalidad de ambos intérpretes, y sobre todo a la excesiva lentitud con la que ambos abordaban la composición straussiana. Pues bien; esta interpretación de Alain Lombard, que acaba de aparecer en nuestro mercado del disco, va mucho más allá que Knappertsbusch y Furtwängler..., pero sólo en lo que respecta a lentitud. A Lombard le dura el **Don Juan** la friolera de veintidós minutos y veinte segundos (frente a los dieciocho minutos y diez segundos de Knappertsbusch y los dieciocho minutos y treinta segundos de Furtwängler). La cosa no acaba aquí, ya que a Lombard le falta poesía, pasión, elegancia, tensión interna e imaginación. Tampoco posee el punzante humor de las versiones de Clemens Krauss o Karl Böhm; está totalmente alejada de los afilados contornos satánicos de un Klemperer, y tampoco se encuentran rastros de la vitalidad de un Koussevitzky o un Solti. Hay, eso sí, mucho de amaneramiento y arteriosclerosis; el **Don Juan** de Lombard es un viejo verde, decadente y decrepito. La lectura de Lombard es lenta «porque sí», ya que carece de basamento coherente en donde apoyarse; es decir, que el discurso musical no está sostenido por una respiración amplia y dilatada. Consecuencia de esto: aburrimiento soberano. La lentitud tampoco redundará en favor de la clarificación de texturas; al contrario, existe tal barullo instrumental en algunas secciones (óiganse, por ejemplo, después de la exposición del segundo tema por las trompas, los compases siguientes hasta el final —letra O en adelante—) que la lectura parece ser el producto de una primera toma de contacto de músicos y director con la partitura. Para colmo, la toma de sonido es deficiente y el prensado regular, tirando a mal.

Por lo visto, el «tándem» Caballé-Lombard continúa su fructífera (?) colaboración. Tampoco es ésta una interpretación ideal de los **Vier letzte Lieder**, aunque, cualitativamente, sea una lectura más digna que la ofrecida en la otra cara del disco. Sin embargo, la orquestación tan elaborada y característica en estas cuatro canciones, diferente para cada una de ellas, suena en este registro totalmente gris y asép-

tica. La parte vocal, que —en acertada frase de William Mann— surge encantadora y melismáticamente, casi como un instrumento al que se hubiera encargado la recitación de la poesía, no llega a convencer en este disco. Ni vocalmente ni por adecuación me parece idónea Montserrat Caballé para estas composiciones. (La extensión vocal de las mismas abarca desde el Do del registro medio hasta el Si del agudo; naturalmente, la voz de la soprano



catalana se encuentra en bastantes momentos con escollos insalvables, que impiden que la voz se integre completamente en el acompañamiento orquestal.) En cuanto a adecuación, no hace falta ser un lince para darse cuenta de que la Caballé no **siente** el texto que canta; da la impresión de que Hermann Hesse y Eichendorff cuentan muy poco (o nada) para la célebre soprano a la hora de interpretar estas canciones. Para ejemplo demostrativo compárese la versión de Caballé-Lombard con la de Schwarzkopf-Szell o incluso con la de Janowitz-Karajan.

Conclusión: Un **Don Juan** andropáusico y senil y **Cuatro últimos «Lieder»** que sucumben inevitablemente ante cualquiera de las versiones existentes. Regular sonido, mal prensado y demencial traducción al castellano de los poemas de Hesse y Eichendorff.—**E. P. A.**

OTRAS VERSIONES

Don Juan:

Sinfónica de Chicago. Solti (Decca).
Filarmónica de Berlín. Böhm (DG).
Filarmónica de Viena. Karajan (Decca).

Cuatro últimos «Lieder»:

Flagstad. Philharmonia Orchestra. Furtwängler (Cetra).
Schwarzkopf. Sinfónica Radio Berlín. Szell (EMI).
Janowitz. Filarmónica de Berlín. Karajan (DG).

J. B. VANHAL: **Concierto para contrabajo en Re mayor.** E. URBANNER: **Concierto para contrabajo.** Ludwig Streicher, Orquesta de Cámara de Innsbruck. Directores: Othmar Costa, Erich Urbanner. Telefunken, 6.42045. Precio: 540 ptas.

Interpretación: 8,5.

Sonido: 5 (Vanhal); 8 (Urbanner).

Contiene este disco dos conciertos distantes entre sí exactamente dos siglos (1773 y 1973). El primero es obra agradable de escuchar, aunque carece de méritos excepcionales: está firmado por el bohemio Johann Baptist Vanhal (1739-1813), compositor estimado por sus contemporáneos Haydn y Mozart. El otro, debido al austríaco Erich Urbanner (nacido en 1936), es obra de estricta vanguardia y de notable originalidad e inventiva, con una escritura de enorme libertad para el solista.

Ludwig Streicher, contrabajista durante casi tres décadas de la Orquesta Filarmónica de Viena, está considerado como el primer virtuoso de nuestra época. Obtiene de este instrumento, siempre visto como «pesado» y «torpe», una amplitud de posibilidades literalmente asombrosa, en todos los aspectos; cuando se presentó, hace unos años, en Madrid, costaba creer lo que se estaba oyendo. Además se identifica por igual con dos obras tan distantes y diversas como las agrupadas en este disco, la segunda de las cuales le está dedicada. Ambos directores sirven con eficacia y dedicación los respectivos conciertos: el primero es buen conocedor de esa época, y el segundo es el compositor mismo.

Una observación final: en la obra de Vanhal, la toma de sonido es muy desequilibrada, apareciendo la orquesta en segundo plano, y en primerísimo el contrabajo, grabado tan de cerca que se desfigura su sonoridad. El **Concierto** de Urbanner, en cambio, suena impecablemente.

Conclusión: Dos obras muy distintas que vienen a ampliar el escasísimo repertorio grabado de contrabajo, a cargo del primer instrumentista mundial.—**A. C. A.**

**EL ASISTIR A LOS
PRINCIPALES
ACONTECIMIENTOS
MUSICALES DEL MUNDO,
YA NO ES UN PROBLEMA**



KAWAI PIANOS

La elección de la gente que entiende.



Distribuidores en:

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

INSTRUMENTAL

ANTONIO DE CABEZON: **Obras para órgano.** Gertrud Mersiovsky, órgano. Harmonia Mundi, 10 C 065-099678. Precio: 600 ptas.

Interpretación: 7.
Sonido: 8.

Loable empresa la de EMI al ocuparse del desaparecido catálogo de la Harmonia Mundi alemana, editando entre nosotros discos de tan soberbio catálogo, o reeditando, en otros casos. Quizá sea aún más interesante la labor de editar discos que en su día la BASF no distribuyó en el mercado español. (¿Aparecerá tal vez un descomunal recital de Gustav Leonhardt al clave interpretando **Sonatas** de Doménico Scarlatti...?)

Uno de esos discos es el objeto de este comentario. Se trata de un recital Cabezón, por Gertrud Mersiovsky, grabado en uno de los fenomenales órganos que posee la Catedral de Toledo.

Curiosamente, y pese a su indiscutible importancia, Cabezón es un autor al que raramente se le dedica un disco íntegramente. En España, yo recuerdo solamente el recital de Paulino Ortiz de Jócana, en el órgano de Covarrubias, encuadrado en la **Colección de Música Antigua Española** editada por Hispavox. Por eso la edición de un recital Cabezón debe ser recibida elogiosamente.

En este caso, además, se ha cuidado al máximo la elección del instrumento, utilizándose el órgano de Echeverría, de la Catedral de Toledo. Quizá hubiera sido mejor utilizar un órgano del tiempo de Cabezón, pero, indiscutiblemente, el instrumento elegido es excepcional y las piezas grabadas suenan perfectamente en él.

La elección del programa del disco es muy acertada, pues da una visión de casi todos los géneros tratados por el ciego de Castrojeriz, acudiéndose a obras poco conocidas y evitando otras de más frecuente audición. Especial atención se ha prestado a los **Glosados**, interpretándose cuatro en el disco.

La interpretación es más que aceptable, en líneas generales. Podrían discutirse algunos «tempos» y algunas registraciones, así como el uso del «pedalier» en determinados momentos; pero, insisto, globalmente considerada, la labor de la Mersiovsky tiene suficiente categoría.

La grabación, tal y como nos tiene acostumbrados Harmonia Mundi, es buena.

En cuanto a las notas de la contraportada, son, en general, dignas de elogio, si no fuera por incurrir en un error de cierta importancia: al hablar de la edición utilizada para la grabación se dice que es

la que hizo el Padre Higinio Inglés. Y ello es cierto sólo a medias, ya que la edición de los **Glosados** es posterior a la del resto de la producción de Cabezón, y su edición no fue la del sacerdote catalán, sino de María Ester Sala.

Es de desear que esta labor de EMI, en cuanto a recuperación del sello Harmonia Mundi alemana, alcance también a Harmonia Mundi francesa, cuyo catálogo, especialmente en lo referente a música renacentista, es, en verdad, extraordinario.

Conclusión: Disco imprescindible para todos los amantes de la música española del XVI en general, y de Cabezón en particular.—**P. C. C.**

ENRIQUE GRANADOS: **Goyescas.** Alicia de Larrocha, piano. Decca, SXL 6785. Precio: 540 ptas.

Interpretación: 9.
Grabación: 8.

R

Enrique Granados ha sido una víctima de los intentos de inventarse una «escuela» o una «tradición» de «música española» en la época del cambio de siglo. Ello ha llevado a una desmesurada valoración de su obra, por quererla sacar de su medio y orientación para conducirla a posiciones de «faro que iluminó la noche de la música hispana». No es secreto que Granados poseía una endeble técnica constructiva, de lo que se resiente, sobre todo, su obra orquestal —y en no escasa parte la pianística y de «lied»—. Pero si vemos a Granados desde la perspectiva del músico de salón de la «belle époque», su pianismo adquiere un nuevo significado: el de una música decadente que incorpora las concepciones ornamentales presentes en la arquitectura —Otto Wagner, Joseph-Maria Olbrich, Gaudí...— o en la pintura —Art Nouveau, Gustav Klimt...—, sumándolos a la línea técnica creada por Chopin, Schumann o Grieg; es decir, el pianismo de salón. Si difícilmente la estética musical de una época puede encuadrarse en



paralelo con las otras artes, esto no ocurre con el modernismo, cuya concepción de lo ornamental parece prestarse especialmente para las características semiológicas del lenguaje musical.

Como pianismo ultravirtuosístico de salón «à la page», **Goyescas** es una obra modélica, que aún hoy se nos presenta dotada de frescura natural. Para que ésta nos llegue es preciso contar con un intérprete-creador capaz de transmitirnos el decorativismo casi morboso que preside la colección. Y nadie como Alicia de Larrocha para recrear esa música delicada y adormecida, sin que ese sutil velo de polvo que la cubre se levante. La técnica segura de la pianista, unida a su profundo conocimiento y amor hacia la partitura, posibilita que podamos oír, arrebuados entre los adornos de puro «meternos dentro», sin que nos huelan a naftalina, los dos cuadernos de estas pequeñas joyas inmovilizados en el tiempo.—**X. M. C. A.**

R. SCHUMANN: **Estudios sinfónicos, Estudios póstumos, Papillons.** Murray Perahia, piano. CBS, S 76636. Precio: 600 pesetas.

Interpretación: Papillons: 8.
Estudios Sinfónicos: 9.
Sonido: 8.

No sé si con ocasión de la última crítica que hice, para RITMO, de una grabación de Perahia (**Conciertos** de Mozart) decía que mi opinión es que al pianista americano «le va más» el repertorio romántico que el clásico. He tenido oportunidad de escucharle (en vivo o en disco) Chopin, Mendelshonn, Schumann y Mozart. Y es en la interpretación del último de los autores citados donde menos me ha interesado Perahia. Su Mozart es perfecto técnicamente, pero excesivamente frío, algo que no trasciende en absoluto.

Pero cuando se trata de obras románticas, la impresión cambia totalmente. Perahia sabe penetrar perfectamente en los pentagramas y transmitir al oyente todo lo que encierra esa música.

Si la primera grabación de Perahia con obras de Schumann (**Dauidsbündlertanze** y **Fantasiestücke**) nos dio la sensación de hallarnos frente a un gran pianista schumanniano, esta segunda incursión en la producción del autor alemán nos confirma esa primera impresión.

CBS, igual que ocurriera anteriormente, presenta un nuevo recital Schumann a cargo de Perahia. El programa elegido es, en esta ocasión, los **Estudios sinfónicos** (se incluyen los **Póstumos**) y **Papillons**.

La versión que nos da Perahia de estas obras es verdaderamente espléndida. Mejor, para mí, los **Estudios sinfónicos** que **Papillons**. Pero ya digo que son ganas de



poner «peros». Quizá en **Papillons** falte, en ocasiones, algo de gracia. Pero, en general, el lirismo y poesía que se contiene en dicha obra nos es transmitido perfectamente por Perahia, quien hace gala de un bellissimo sonido a lo largo de toda la obra.

Qué gran versión la que logra Perahia de los **Estudios sinfónicos**. Las increíbles exigencias técnicas de la obra son servidas espléndidamente por el pianista americano, que logra aquí una de las cimas de sus interpretaciones discográficas (junto a la versión de las **Sonatas** de Chopin). Por sonido, técnica e interpretación esta lectura de los **Estudios** se coloca, para mí, en un hipotético «Hit Parade» de las versiones de dicha obra existentes en España, en segundo lugar, tras la de Sviatoslav Richter que Hispavox-Melodía editara hace ya algunos años.

Me refería antes a la técnica de Perahia. Pero la gran virtud del americano es que su versión no es una pura demostración de técnica. Los **Estudios sinfónicos**, además de ser una de las cimas del pianismo de todos los tiempos, en cuanto a dificultad técnica se refiere, están repletos de música. En mi opinión, son aún más bellos que los de Chopin. Obra llena de contrastes, desde la fiereza de algunos estudios (o variaciones), con un uso casi orquestal del piano, hasta la poesía y lirismo de otros. Perahia marca perfectamente estos contrastes, y su versión es en todo momento realmente impresionante. Además, como ocurre siempre que un pianista de grandes facultades aborda una obra de no menos grandes dificultades técnicas, se produce el fenómeno de que para el oyente esas dificultades desaparecen. En efecto, la impresión que se tiene, escuchando a Perahia en estos **Estudios sinfónicos**, es que la obra es «bastante tocable». En fin, que, como diría un castizo, Perahia toca «como el que lava».

Una objeción debo hacer, no obstante, y no a la interpretación, sino a la programación. ¿No hubiera resultado más lógico musicalmente colocar los cinco **Estudios póstumos** dentro de los **Sinfónicos**? Creo que de ese modo la obra hubiese tenido

mucha más unidad. Personalmente, siempre he considerado como un todo los **Estudios sinfónicos** y los **Póstumos**. De hecho, Sviatoslav Richter, en su memorable recital madrileño de hace ya bastantes años, interpretó los cinco **Estudios póstumos** inmediatamente antes del último de los **Sinfónicos**.

La grabación y la presentación no merecen ninguna crítica desfavorable, sino, al contrario. Resultan de lo más interesantes los comentarios que se ofrecen en la contraportada, obra de Leslie Gerber.

Conclusión: Precioso recital Schumann, con unos **Estudios sinfónicos** verdaderamente antológicos.—P. C. C.

CORAL-VOCAL

BERLIOZ: Te Deum. Orquesta y Coro de París. Coro de Niños de París. Maestranza de la Resurrección. Jean Dupouy (tenor). Jean Guillou (órgano). Daniel Barenboim, director. CBS, Q 76578. Precio: 600 ptas. **Duración:** «Te Deum Laudamus», seis minutos cuatro segundos; «Tibi omnes», ocho minutos ocho segundos; «Dignare, Domine», seis minutos dieciséis segundos; «Tu, Christe, Rex gloriae», cinco minutos catorce segundos; «Te ergo, quaesumus», siete minutos cinco segundos; «Judex crederis», siete minutos veintitrés segundos.

Interpretación: 6.

Sonido: 4.

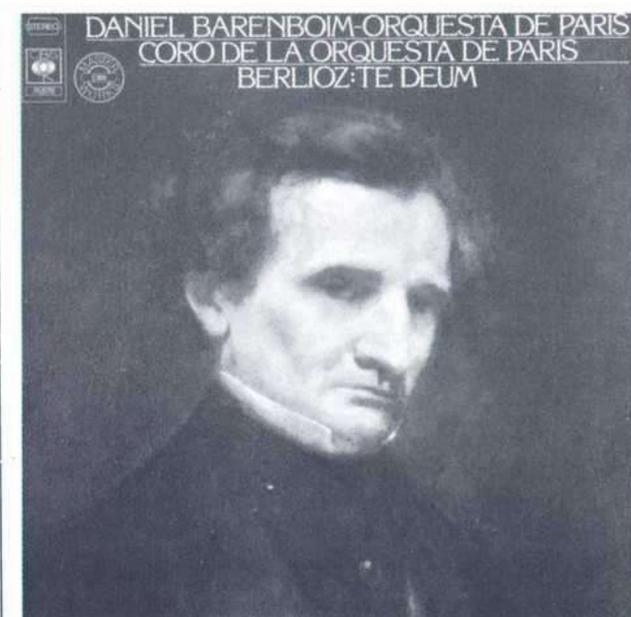
Berlioz compuso su **Te Deum** en 1849, doce años después del **Requiem**. Aunque el compositor intentó que se ejecutase en la coronación de Napoleón III y en la boda de éste con Eugenia de Montijo, el estreno se postergó hasta 1855, en la iglesia parisina de San Eustaquio, donde ha sido realizada la grabación de CBS.

El **Te Deum**, escrito, como el **Requiem**, para una orquesta enormemente aumentada (50 violines, 20 violas, 20 violoncellos, 18 contrabajos, madera y metal triplicados) más órgano, tres coros y tenor solista, resume cabalmente la estética de Berlioz: grandilocuencia y sutileza, efectismo y refinamiento, agnosticismo y temor ante la muerte, masificación y tratamiento tímbrico de los instrumentos, triunfo y desesperación. Entre Berlioz, Delacroix y Edgar Allan Poe existen claras relaciones estilísticas, de crónica plástica, musical o literaria de una época rechinando en el potro de tortura: una argolla, cierto realismo pragmático casi sórdido, mercantil y monetario —de aquí la alabanza a héroes de guardarropía, como Napoleón III—; otra, la más desbocada y poética fantasía, donde los actos humanos se justifican no por la obediencia a reglas morales, sino

por su resultado estético: la ruin atmósfera moral —aire viciado de catacumba— de **La barrica de amontillado** se llena del iridiscente cascabeleo del soberbio arte literario invocado por Poe. Las mejores partituras de Berlioz —y el **Te Deum**, pese a Ms. Marnat, es una de ellas— se nutren de mesocrática y retumbante plebeyez, pero también del brillo misterioso de maravillosas gemas y del tacto delicado de sedas policromadas.

Las aparatosas obras de Berlioz plantean problemas espirituales y técnicos difíciles de resolver. Aun hoy es frecuente leer la acusación de oportunismo, de vacío, de vana retórica. Mal entendido y mal realizado, Berlioz puede ser así. Vayamos al **Te Deum**. Necesita del espacio resonante de una vasta iglesia, como nosotros necesitamos del oxígeno: reverberación amplia, cascadas de sonidos repitiéndose en ecos de piedra, perspectivas cambiantes desde ángulos distintos... Pues bien; para que esta estructura no se emborrone, el «tempo» escogido por el director de orquesta tiene que haber previsto la frecuencia de reverberación del espacio físico. Esta fue una de las grandes virtudes del espléndido registro que realizó Colin Davis, para Philips, con la Sinfónica de Londres (desgraciadamente, ya descatalogado en España): allí los problemas de balance quedan encauzados con la exacta determinación del «tempo», y desde ese punto de partida puede construirse una versión que no ahorra decibelios, pero tampoco se priva de claridad y delicado aliento.

El registro de las huestes parisinas está mal planteado técnicamente. Barenboim pone sobre el tapete una versión nerviosa y masiva, que quizá pudiera «funcionar» un poco más en otro espacio acústico. Quede claro que las líneas definidas por el director me parecen insuficientes en sí mismas, y atropelladas; pero en las naves de San Eustaquio resultan totalmente arruinadas, porque el «tempo» musical provoca una respuesta de reverberación muy sucia, al menos en esta grabación. En términos instrumentales, los coros franceses —de manera especial, la escola-



LA RIQUEZA DE SONIDOS ARMONICOS
DEL "KIMBALL" LLEVAN EL MENSAJE
AL MUNDO DESDE VIENA, ESTA CIUDAD
DE LA MUSICA.

Kimball

MAXPER

"LA MUSICA"

MUCHAS NOVEDADES EN:
ORGANOS
PIANOS

EN EL CENTRO
GEOGRAFICO DE ESPAÑA

CENTRO MUSICAL
MAXPER

CERRO DE LOS ANGELES -

- Los pianos Kimball son los más hermosos del mundo
- Terminados en madera de nogal
- 5 años de garantía absoluta
- Diferentes estilos para la decoración de su hogar
- Con un sonido inigualable
- Con la experiencia de más de CIEN AÑOS de fabricación

CRUMAR
2003

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.
Cea Bermúdez, 51. Teléfs. 243 38 92 y 244 48 69.
Leganitos, 12. Teléfs. 241 98 70/8/9.

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

Nombre

Dirección

D. P.

nía— son bastante inferiores a los ingleses; Jean Dupouy es un solista inaceptable al lado de un Tagliavini (Philips) que canta con grato color y buena línea; Jean Guillou pulsa el órgano mucho más grandilocuentemente que Nicolas Kynaston, y la Orquesta de París vuelve a carecer del empaste y precisión de la Sinfónica de Londres. También hay que destacar el escepticismo ante la obra por parte del comentarista de contracarpeta, Marcel Marnat. Es como si toda la producción careciese de fe en el producto servido, algo, por lo demás, coherente con la tradición antiberliozana de Francia, país que amargó la vida de este compositor francés entre los franceses. Por el contrario, David Cairns (Philips) decía, a tono con la propuesta de Colin Davis: «Mientras sentimos que en el **Requiem** la objetividad clásica ha tenido que ser impuesta en una respuesta a la liturgia altamente emocional e individual, en el **Te Deum** está siempre presente como germen de la composición. Ello presta a la obra una calidad de grandeza ritual no sobrepasada por otra música del siglo diecinueve». El registro de CBS contiene el mismo material que el de Philips, es decir, el estrictamente vocal, sin las partes instrumentales optativas: «Preludio militar» y «Marcha para la presentación de las banderas». No obstante, en «Tu, Christe, Rex gloriae», Barenboim utiliza al tenor solista en una breve intervención, mientras Davis confiaba el pasaje al coro. Las diferencias de duración son muy acusadas.

Conclusión: Nuevo pinchazo en hueso —y sin soltar— del Barenboim afrancesado. No ha de sorprender, porque son escasos los buenos berliozanos históricos. Se rumorea que las huestes parisinas se aprestan a grabar **Los Troyanos, Beatriz y Benedicto**, etcétera. Dicen que el hombre es el único animal que tropieza tres veces en la misma piedra. Ya van dos...—**A.F.M.**

Versión comparada: Orquesta Sinfónica de Londres y Coro. Coro de niños de la escuela de Wandsworth. Franco Tagliavini (tenor). Nicolas Kynaston (órgano). Colin Davis, director. Philips, 6500594 (descatalogado). Duración: «Te Deum Laudamus», ocho minutos seis segundos; «Tibi Omnes», nueve minutos cuarenta y cinco segundos; «Dignare Domine», ocho minutos cuarenta y cinco segundos; «Tu, Christe, Rex gloriae», cinco minutos quince segundos; «Te ergo, quaesumus», siete minutos treinta y tres segundos; «Judex crederis», doce minutos trece segundos.

MANUEL DE FALLA: Siete canciones populares españolas. FEDERICO GARCIA LORCA: Trece canciones españolas antiguas. Teresa Berganza, «mezzosoprano», y Narciso Yepes, guitarra de diez cuerdas. Deutsche Grammophon, 2530 875. Precio: 600 ptas.

Interpretación: 6,5.

Grabación: 7.

Una de las características de estos dos ciclos de canciones es la de haber sido pensadas en función de un acompañamiento pianístico, acompañamiento que en el caso de Falla —más concretamente, en la «Jota»— no es accidental, sino con auténtico rango protagonista, y en el caso de Federico García desempeña un papel rítmico y tímbrico que sirve de soporte al canto. Por esta razón creo de gran dificultad realizar una transcripción para guitarra y voz que sea capaz de reproducir aceptablemente el «climax» logrado en la versión original.

Si tenemos en cuenta las características interpretativas de Yepes —medida insegura, escasez de planos sonoros, pobre creatividad; en suma, deficiencias de musicalidad—, así como las del sonido de su guitarra —excesivamente rica en armónicos e imposible de «apagar» matizadamente, lo que genera una falta de limpieza en la emisión—, deduciremos que no son ni el intérprete ni el instrumento adecuados para intentar la realización de la transcripción antes discutida. Su interpretación es siempre corta, con ritmos nunca marcados, e incluso dando la impresión de no comprender claramente la música que toca.

La víctima propiciatoria de este acompañamiento es Teresa Berganza, que canta inhibida constantemente por Yepes, no pudiendo ni siquiera acercarse a las altísimas cotas de dramatismo y emotividad a las que nos tiene acostumbrados. Si, evidentemente, la afinación y la medida están en su punto, falla a menudo la expresión, resultando una interpretación distante, que da casi la impresión de desinterés. Desde luego, está años luz distante de la interpretación de estas mismas canciones con Félix Lavilla que grabara para Columbia. No me resulta difícil atribuir este resultado a la inseguridad generada por las deficiencias, antes indicadas, de Yepes.

Esta tónica general se ve agravada por el discutible estilo declamatorio de Yepes en el romance «Los mozos de Monleón», estilo intermedio entre la función de fin de curso en colegio religioso y la gloriosa tradición prolongada en las interpretaciones televisivas de teatro clásico.

La grabación resulta poco convincente a causa de la escasa claridad con que se reproduce la guitarra. Por lo que respecta a la voz, resulta correcta sin más. Sin mayores defectos, creo que al precio DGG bien se pueden exigir primores técnicos.

Los comentarios de portada corren a cargo de Gerardo Diego (creador del difundido calificativo «Premanuel de Antefalla» para referirse a las obras de los años de aprendizaje), y tienen escasa relación con la música, si bien cabe agradecer encontrar un texto de carpeta al que no quepa hacer objeciones sintácticas.

En resumen, y emulando el tópico..., «no es eso, no».—**X. M. C. A.**

FAURE: Requiem. Pavana. E. Ameling, soprano. B. Kruysen, barítono. D. Chorzempa, órgano. Coro de la Radio Holandesa. Orquesta Filarmónica de Rotterdam. Jean Fournet, director. Philips, 65 00 968. Precio: 600 pesetas.

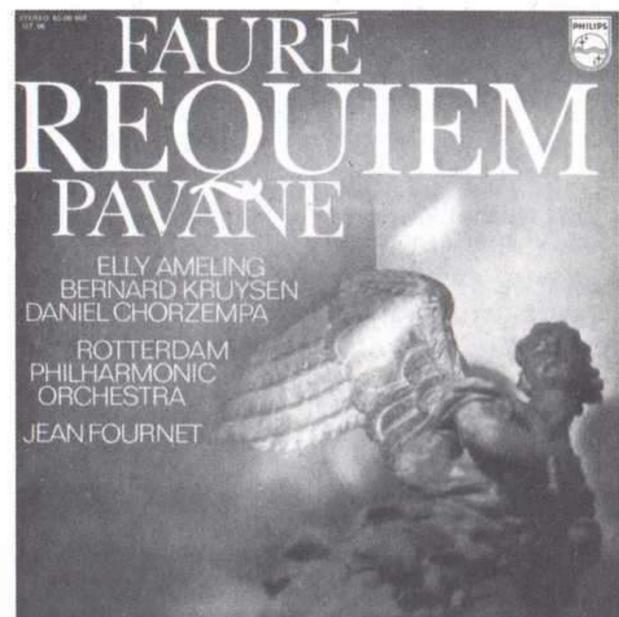
Interpretación: 6.

Sonido: 7.

El **Requiem** de Gabriel Fauré es una de las obras más bellas de la literatura coral del siglo XIX. Su enorme originalidad estriba, precisamente, en su sencillez, en su unción, en su visión del tema de la muerte, tan distinta a la tradicional tremebundez impuesta al rito de la misa de difuntos por la liturgia católica, tantas veces moviéndose entre lo teatral y lo espantable. El **Requiem** de Fauré contempla la muerte como un paso no hacia lo terrible, sino hacia lo glorioso; no hacia la oscuridad tenebrosa, sino hacia la intimidad recoleta del paraíso.

Entre nosotros no es obra de frecuente programación la preciosa obra francesa. Recuerdo, hace aproximadamente una década, una interpretación ingenua, pero muy emotiva, de la venerable Nadia Boulanger al frente del Coro y la Orquesta de la Radiotelevisión Española, y la reciente y excepcional de Celidisdidache en su reaparición con la Orquesta Nacional. En el catálogo español se dispone de las grabaciones de Ansermet y Barenboim.

A ellas viene ahora a sumarse esta nueva de Jean Fournet para Philips. No es Fournet un director de gran interés. Buen concertador, con cierto estilo para la música francesa, nos ofrece de este **Requiem** una visión sin el necesario refinamiento, algo apresurada y carente de ese particular misterio perfumado que debe desprenderse de toda buena y honda audición de la obra de Fauré. Esa maravilla que es el



«Sanctus» —una de las páginas más dulcemente hermosas de su autor— suena casi gris, sin matices suficientes. Ninguno de los dos solistas vocales pasa de lo discreto, mientras que el órgano no se imbrica con la naturalidad deseada en el conjunto, sino que resalta en demasía, desequilibrando la audición. Lo mejor, con mucho, de este registro es la gran actuación del Coro de la Radio Holandesa (que, curiosamente, no aparece ni siquiera mencionado en la portada del disco), lo cual nos lleva a lamentar que la dirección no se hubiese encomendado a manos más inspiradas. La Orquesta Filarmónica de Rotterdam se presenta como un buen conjunto, aunque la cuerda reclama aquí más transparencia y dulzura. De nuevo necesitaríamos escucharla con otra batuta para juzgarla con más conocimiento de causa.

La antigua interpretación de Ansermet en «As de Diamantes» es más recomendable y mucho más barata.

El **Requiem** se complementa con una agradable y leve **Pavana**, que posee el encanto típico de las obras de Fauré.

El sonido es bueno, aunque sigue sin resolverse el problema de la diafanidad sonora de los registros corales. El disco se presenta con el texto latino, pero sin traducir, y las reseñas biográficas de los solistas, pero no del director. Estos detalles deberían estar más cuidados, sobre todo en las series caras.

Conclusión: Una interpretación del hermoso **Requiem** de Fauré sin el debido aliento poético.—**M. C.**

AGUSTIN GONZALEZ ACILU: **Arrano Beltza**, sobre un poema de José Antonio Artze («Hartzabal»). **LIBROS DE LOS PROVERBIOS, capítulo VIII.** Agrupación Coral de Cámara de Pamplona. Director, Luis Morondo. Kardantxa-Movieplay, 17.1196/1. Partituras editadas por EMEC. Precio: 550 ptas.

Interpretación: 9,5.

Grabación: 7.

Interés de la obra: Muy grande.

En un cierto momento de nuestro siglo, y creídas agotadas las posibilidades expresivas de los doce sonidos, ya en disposición tonal, atonal o dodecafónica, los compositores amplían su paleta sonora con sonidos procedentes de agentes o instrumentos no musicales. Es el nacimiento de la música electrónica y concreta.

En una parcela muy reducida de los fenómenos sonoros que nos rodean cotidianamente, y que —como muchos de los otros sonidos usados en música concreta— eran producidos con fines prácticos muy diferentes a los musicales, se encuentra el habla o comunicación oral. A cual-



quier hablante le resulta obvio que la serie de sonidos emitidos con su voz al hablar tienen un fin determinado, que es el de comunicarse con algún semejante. Pues bien, estos sonidos, que fonológicamente hablando se denominan fonemas, y que para entendernos diré que casi se corresponden con las letras del alfabeto en el caso del castellano, pueden ser explotados desde un punto de vista musical. Por otro lado, a cualquier persona que goce del sentido del oído le consta que cada habla tiene su sonoridad propia y personal —técnicamente, diríamos que los sistemas fonológicos son propios para cada lengua, y que cada una de ellas tiene su base de articulación diferente y singular—. Esta diferencia, que es de carácter tímbrico —un ejemplo de ello es la diferencia entre una **erre** francesa y una española—, es también susceptible de explotación musical.

En vista de esto, si tomamos un texto, y haciendo caso omiso de su contenido semántico lo escuchamos como realidad sonora «per se», estamos en disposición de comprender la importancia del nuevo y rico material. Hemos de fijarnos en los tres aspectos fundamentales, que no son más que la manifestación práctica de las cualidades del sonido: ritmo prosódico, que tiene que ver con la intensidad y la duración del sonido; la curva melódica, que corresponde a la altura sonora, y sonoridad o, si se quiere, realización fonética, que se corresponde con el timbre. Es, por tanto, esta última la dimensión del color sonoro. Cada lengua, insisto, tiene una personalidad que la hace singular también en el campo sonoro —aparte del sintáctico, léxico, etc.—. No existe un sistema fonético internacional.

Agustín González Acilu es un compositor que viene trabajando sobre fonética ya hace tiempo. En este disco se nos presentan dos obras suyas: **Arrano Beltza** («El águila negra»), sobre texto vasco, y el **Libro de los Proverbios, capítulo VIII**, sobre texto castellano. Antes de pasar al análisis de cada una por separado, podría hacerse alguna consideración sobre am-

bas. Se puede decir que tienen en común ellas dos con lo que es un simple recitado de texto dos «carices»: están constituidas por el transcurrir del texto. La longitud de las obras está en función de la longitud del texto. Y, por otro lado, la dimensión horizontal que caracteriza el recitado del texto —monodía— prevalece aquí en cierta medida —muy «camuflada», si se quiere.

Naturalmente, las dos obras son de un carácter bien distinto. En el **Libro de los Proverbios** es obvio que para su escucha hemos de prescindir del significado del texto, puesto que —tengo la impresión— no tiene la mayor importancia en la obra musical como tal. La mejor disposición para escuchar esta obra es la sensual, es catar un manjar sonoro como se cata un vino. No nos produce ninguna emoción, pero sí una sensación. En una palabra: no tiene «mensaje». Es ella por ella misma, sin más pretensiones. Digamos que es un excelente espectáculo de lo que puede ser la fonética castellana tratada como material compositivo.

Respecto a **Arrano Beltza** —sobre un hermoso poema de José Antonio Artze— los baremos de juicio varían un tanto. La fonética del euskera reúne unas características, como puede ser el alto porcentaje de vibrantes (r y rr) y oclusivas sordas (k, p, t) y sonoras (g, d, b), que lo hacen apropiado para una explotación en un estilo de lo más desgarrado —escribo el calificativo con mucha cautela—. Por otro lado, el poema, por su significado emocionante, que además lleva sobre sus espaldas el peso del recuerdo de hechos dolorosos a los que se refiere, no permite una explotación superficial, esto es, sólo a nivel sonoro, olvidando el nivel semántico, ya que, como digo, su carga emotiva es muy grande. El compositor, aprovechando esas características de dureza, por llamarlas de algún modo, que distingue al euskera frente al castellano y aun frente a las demás lenguas de la península, y siguiendo la línea del poema antes apuntada, crea una obra, a mi entender, impresionante por su fuerza emotiva, que a la vez goza de todas las cualidades de obra bien escrita, constituyendo, por ende, un estudio magistral de las posibilidades musicales de la fonética vasca.

Respecto a la labor de los intérpretes, es excelente. Especialmente, la labor del director es encomiable, dado que nos brinda las obras desde un punto de vista muy acertado. Creo que entendió las obras, y doy fe de que sabe transmitir ese conocimiento a los oyentes que se muestren mínimamente receptivos.—**M. S. V.**

E

MOZART: **Requiem**. W. Lipp. H. Rossel-Majdan-A. Dermota. W. Berry. Coro Cantores de Viena. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, Herbert von Karajan. DG (Privilege) 2535257. Precio especial: 175 pesetas.

Interpretación: 7.

Sonido: 6.

La reciente grabación para DG de un nuevo **Requiem** de Mozart por Karajan ha hecho que su antigua edición, que tiene unos quince años, aparezca ahora bajo el sello económico de «Privilege», de la misma Casa. Karajan ha dirigido con relativa frecuencia a Mozart, y casi siempre mal. No es el genio de Salzburgo una especialidad del famoso director. Carece Karajan de esa gracia luminosa, de la levedad profunda, de ese «pathos» especial entre el dolor y la sonrisa que son tan inherentes a la creación mozartiana. Karajan, magnífico director de ópera italiana, del mundo de Strauss, incluso de Bruckner, se estrelló una y otra vez ante la sencilla perfección mozartiana. Creo que el **Requiem** es, sin embargo, una de las obras en las que mejor ha penetrado y con más acierto ha sabido expresar. No alcanza, es cierto, esa difícil densidad que el **Requiem** entraña, ni la hondura necesaria para acertar a decir toda la angustia contenida en los prodigiosos pentagramas sin romper la línea musical (dificultad ésta que parece casi imposible de superar), pero no está, como tantas veces en Mozart, fuera de lugar, duro y carente de gracia. Su **Requiem** es serio, bien construido, mejor en los momentos de exaltación que en los de recogimiento, pero siempre respondiendo a una visión unitaria de la obra, a una línea personal.

De entre los solistas, mucho mejor Dermota y Berry que Lipp y Rössel-Majdan (¿cuándo aprenderán los cantantes germanos a pronunciar la erre correctamente?). Magníficos Coro y Orquesta, dignos de su muy alto prestigio. (El Coro es, en realidad, el de la Sociedad de Amigos de la Música, de Viena.)

La grabación es irregular, con altibajos en la relación coro-orquesta. Aquél aparece en ocasiones muy lejano, otras cerca, y el equilibrio no está siempre bien conseguido. La nitidez, siempre difícil de alcanzar en obras como el **Requiem**, está con frecuencia empañada por ciertas borrosidades. El ruido de fondo es leve, pero no inexistente. Los solistas están bien tomados.

La otra grabación relativamente reciente de DG, la de Karl Böhm, es muy distinta. Más contemplativa, más solemne, pero tal vez excesivamente blanda en ocasiones, y no siempre perfectamente acabada. Acaso el **Requiem** de Mozart sea



una de esas obras a las que nunca pueda arrancársele su último misterio.

Conclusión: Aceptable edición de una obra muy grande y muy difícil. Puede servir como iniciación. Ventaja del precio.—**M. C.**

SOR: **Diez seguidillas**. MORERA: **Cançons de carrer**. Anna Ricci, «mezzosoprano». Luis Gásser, guitarra. EMI, 10 C 065-021521. Precio: 450 ptas.

Interpretación: 3.

Sonido: 7,5.

Siempre hemos alabado la publicación de novedades que contribuyan a la ampliación del horizonte discográfico. Más todavía si se trata de novedades españolas. Pero a veces, cuando ello se realiza sin la suficiente calidad, se hace más daño que beneficio a los autores y a las obras grabadas. Tal sucede con el presente registro EMI que ahora comentamos.

La calidad musical de las **Seguidillas** de Sor no pasa, en el mejor caso, de lo discreto. La mezcla de elementos hispánicos e italianos que se aprecian en el conjunto de las seguidillas no da el resultado que podría esperarse, y la interpretación de Anna Ricci no ayuda, precisamente, al buen éxito de estas canciones. No se trata tan sólo de que su calidad vocal sea bastante menguada, de que su timbre no sea especialmente atractivo y la técnica rayana en la mediocre, sino que la expresión es monótona, gris, sin la menor gracia, incluso en canciones de carácter pícaro, como «Las mujeres y cuerdas de la guitarra». La soberbia interpretativa de la señora Ricci echa por tierra cualquier posibilidad de salvación para estas seguidillas. Un fracaso.

Las **Canciones callejeras**, de Enric Morera, no carecen de un cierto encanto. Sencillas, de un lirismo muy directo, incluso con algunos dejes melancólicos, son páginas agradables, que en una interpre-

tación más sentida que la ofrecida por Anna Ricci podrían resultar atractivas. Aun así, la «mezzosoprano» catalana parece sentirse algo más a gusto en estas canciones que en las de Sor, y la expresión musical es menos mortecina. Luis Gásser ofrece a lo largo del recital un acompañamiento sensible y justo, pero, lógicamente, la mayor responsabilidad recae en la parte vocal.

Desde el punto de vista sonoro, la grabación no ofrece problemas, y el equilibrio entre voz y guitarra está muy bien realizado. El disco contiene los «canta-bles», como se nos dice pintorescamente en un recuadro de la contraportada. El tipo de letra empleado —¿por qué, si hay mucho espacio en blanco?— en los comentarios de Sor es tan pequeño que resulta molesto para la vista.

Conclusión: Un intento fallido. Esperemos que la próxima vez que se pretenda algo similar se haga una selección de intérpretes más rigurosa. Obras, autores y oyentes lo agradeceremos.—**M. C.**

E

WAGNER: **Coros célebres**. Coro y Orquesta del Festival de Bayreuth. E. Schärtel («Mary»), J. Greindl («Hagen»). W. Pitz, director. DG, 2535 180 (Privilege). Precio: 350 pesetas.

Interpretación: Inexistente.

Preparación de coros: 10.

Sonido: 6.

Wilhelm Pitz fue el legendario director de los Coros del «Nuevo Bayreuth». Sobre él, Wieland Wagner, Knappertsbusch y el excepcional cuadro de cantantes-actores formado por los Windgassen, Varnay, Uhde, Greindl, Hotter, Mödl, Stolze..., se levantó el prodigioso edificio del Festival entre 1951 y 1970. Para el aficionado poco o nada wagneriano es más conocido como fundador, organizador y primer director de los soberbios Coros de la New Philharmonia: dos hitos que culminan una carrera excepcional.

Tras lo dicho, el fervoroso discófilo que adquiera este producto, a la espera de maravillas sin cuento, se llevará una decepción importante. El registro —añoso, debe andar por la veintena— se realizaría a salto de mata. Salvo quizá el coral de **Parsifal** (Zum letzten Liebesmahle) —dicho sea con toda clase de reservas— ninguno de los fragmentos reunidos «suenan» a grabado en el interior del Festspielhaus. No son perceptibles el balance ni la especial reverberación de la sala. Como la preparación inicial de los conjuntos se lleva a cabo en el restaurante anexo al teatro, allí debió ser montado el equipo de registro. Luego, Pitz actúa como inexistente director de orquesta —«laissez faire, laissez passer»—, y neutral a la vez que riguroso

concertador de coros: «aquí están mis "pitzianer", exactos, immaculados, metro-nómicos, limpios de barro, de sol y de llanto; aquí los tenéis, obedientes, caligráficos, casi inocentes: haced ahora con ellos, oh, maestros del subjetivismo y de la magia, lo que con ellos os venga en gana». A señalar que las intervenciones de los excelentes J. Greindl y E. Schärtel no van en esta ocasión más allá de la mera circunstancia.

Lo curioso es que este disco gélido, esterilizado, rutinario en el sentido profesional del término, ha funcionado—y funciona—como «souvenir» casi obligado para los festivaleros del: «Una vez estuve yo en la ciudad de Wagner; os voy a enseñar unas fotos mientras escuchamos este disco de coros: ¡una maravilla!». Aquí y ahora hay que dejar claro que el programa es tan generoso (casi cincuenta y cinco minutos) como aséptico.

Conclusión: Pocas nueces—y poco ruido, que conste—tras la nostálgica pátina de este disco-«souvenir» del ya lejano y casi olvidado «Nuevo Bayreuth».—A. F. M.

E **CANCIONES DEL VOLGA.** Coros del Ejército de la URSS. Boris Alexandrov, director. EMI, 10 C037-000847 (Acorde). Precio: 350 pesetas.

Interpretación: 5.

Sonido: 6.

Andrei Gromyko es para mí el verdadero Metternich en la política de equilibrio mundial, con conflictos localizados y controlados, que tienen convenida USA y la URSS. Al sempiterno ministro soviético de Asuntos Exteriores le han salido desde los primeros incisivos de leche hasta las muelas del juicio en la cosa esa del mangoneo de alto copete internacional. Ya despuntaba con Stalin la criatura, y ahí sigue, tan terne, en los tiempos postreros de Breznev, mientras los Foster Dulles, Kissinger y otros Secretarios de Estado americanos como el viento pasaron, como el viento.

Viene aquí a cuento la digresión por-

que tengo también para mí que Gromyko y el patriarcal Boris Alexandrov se tomaron en su día un cuartillo de vodka por cabeza y sellaron este tratado particular: «Mira, Boris—persuade Gromyko—, yo los aplaco y les hago descuidar la guardia, y tú me los encandilas con las balalajas, los acordeones y las viriles voces de nuestro ejército. Todos los años os pegáis vuestras giras. ¡Verás qué éxito! En Occidente se emocionan mucho con **El abedul** y con las desdichas de los viejos **Bateleros del Volga: ¡Kalinka!** los pone en éxtasis. Tú eres "artista del pueblo", y el pueblo ruso confía en nosotros. Unidos, llegaremos lejos, Boris. Te lo digo yo, que he



cenado en "Maxim's". Y el buen Alexandrov, bajo la gorra de plato: «All right, Andrei—¿qué te parece cómo chamullo ya el "espikinglis"?—; pero concédeme un capricho, sólo uno». Gromyko: «Mientras no sea cantar **La Nariz** en presencia de Charles...». Alexandrov: «¿De Charles?». Gromyko: «Sí, hombre, de De Gaulle; a Charles le encanta **La campanilla suena solitaria**, pero **La Nariz** sería, como dicen los españoles, mentar la sogá en casa del ahorcado». Alexandrov: «No, no es eso; quiero que nos dejes cantar "negro espiritual"». Gromyko: «No sé, hay que pensarlo..., ¿tienes alguna idea para vestir el muñeco?». Alexandrov: «Hay un "negro espiritual" que se llama **La canción del**

martillo... En el mismo programa metemos el **Canto de la juventud**, de Dunayevsky, y **Los valientes cosacos del Don**: ¡el efecto puede ser... revolucionario!». Gromyko: «¡Boris, eres un genio! ¡Hecho! ¡Vámonos a "pasear por la Peterskaya" y tomarnos allí otro trago! Tengo que darte todavía algunos consejos: por ejemplo, si en vuestras correrías tropezáis alguna vez con los Coros y Danzas de la Sección Femenina...».

Aquí concluye la «cassette» que adquirir hace un par de días en las rebajas de enero. Sospecho que procede de una liquidación de fondos monoaurales de la CIA. El disco, que se completa con **Siempre eres hermosa, Hermosa noche de luna, Patrulla de Cosacos y Khamarinskaya**, sirve como exponente cabal del componente publicitario, antes que musical, de los Coros de Alexandrov. En la amalgama de cantos populares feamente orquestados, canciones propagandísticas sin superiores calidades y hasta un «negro espiritual» horrorosamente interpretado, sólo se salvan un poco **Kalinka** y **El abedul**, éste gracias al discreto solista I. Didenko. El tenor Belayev—que no tiene mala voz—resulta insoportable por lo cursi y almirado. En fin, para confirmar mis sospechas he repasado un viejo Top Classic que compré por cinco marcos—cuando el marco estaba a catorce pesetas—, dedicado a Schaliapin, y otro viejo monoaural de la Voz de su Amo (LALP347), con un recital del mejor Boris Christoff acompañado por el Coro Ruso de Feodor Potorjinski: aquí sí que está «el misterio del alma rusa», y no en la «interpretación de ese impresionante y **bien aleccionado**—¡ay, ay!— conjunto constituido por los Coros del Ejército de la URSS, dirigido por Boris Alexandrov» (comentarios de contraportada).

Conclusión: Me temo que entre los obsequios de Andrei Gromyko a Marcelino Oreja se halle este disco o un primo hermano suyo: «Escúchalo bien, Marcelino; la próxima vez **me tienes** que decir qué te ha parecido...». A veces el oficio de ministro de Asuntos Exteriores de una potencia media puede llegar a ser tan duro como comentar ciertos discos.—A. F. M.

POLCAR 79

CATALOGO GENERAL DE DISCOS Y CASSETTES DE MUSICA CLASICA

Para pedidos, dirigirse a RITMO, Virgen de Aránzazu, 21, MADRID-34. Se remite contra reembolso de su importe: 450 pesetas, más 40 de gastos de envío.

OPERA

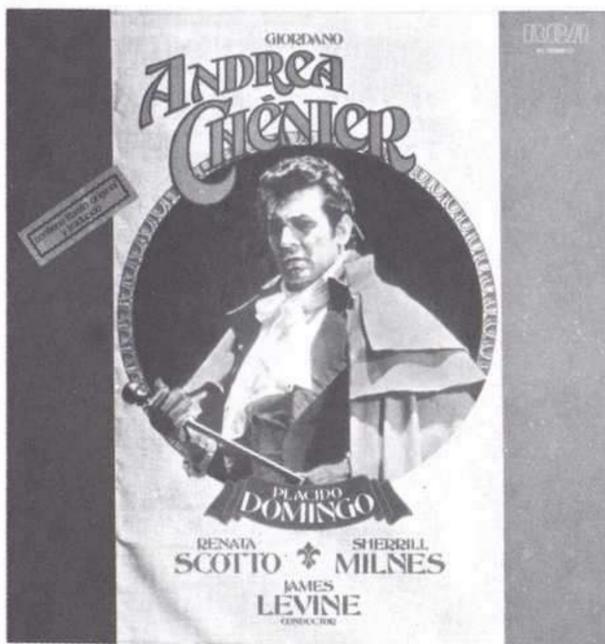
RGIORDANO: **Andrea Chenier**. Plácido Domingo, Renata Scotto; Sherrill Milnes. National Philharmonic Orchestra. Director, James Levine. RCA RL, 02046. Precio: 600 ptas. **Interpretación:** 9. **Sonido:** 9.

No es **Andrea Chenier** una obra típica de repertorio, a pesar de contar con un libreto eminentemente teatral y una música inspirada en muchos momentos. Sin embargo, por presentar amplias ocasiones de lucimiento para los tres protagonistas, y especialmente para «Chenier», no es de extrañar que haya sido elegida frecuentemente por tenores de primera línea en apariciones comprometidas, y que, prácticamente, todos ellos (Gigli, Monicaco, Di Stefano, Corelli, etc.) la hayan tenido en su repertorio.

En esta ocasión, y una vez más, como últimamente se viene produciendo, el protagonista de una grabación operística es el director. Se trata de una soberbia interpretación, que logra transmitir todo el efecto teatral de la obra. La dirección es muy viva y matizada, contrastándose, pero complementándose los pasajes de efervescencia popular con aquellos de un carácter más reservado e íntimo, destinados a que los personajes reflejen sus sentimientos. Levine, gran director verdiano, ha acertado también con Giordano. Mención especial merece la Filarmónica Nacional por su virtuosismo y limpieza de sonido. Los detalles a alabar, al margen de la coherencia total, serían muy numerosos, desde la explosión popular en el juicio contra «Chenier», en donde se contraponen con toda fidelidad esa agitación con la súplica de «Gerard» y la desesperación de «Maddalena», hasta las simples risas en eco de la orquesta tras las primeras palabras de «Gerard» al inicio de la ópera.

Afortunadamente, los intérpretes no quedan a la zaga de esta excelente dirección. Renata Scotto, soprano en sus inicios especializada en un repertorio marcadamente ligero y «bellcantista», ha comenzado hace pocos años una evolución hacia caracteres más dramáticos: «Butterfly», «Leonora», «Maddalena», etc. Curiosamente, este cambio ha coincidido con el reconocimiento por las Casas grabadoras de sus amplios méritos. Pocos, muy pocos testimonios comerciales nos quedan de su primera etapa, en la que alcanzó metas de primera línea, pero es de esperar que en breve plazo podamos disfrutar de sus interpretaciones en aquellos papeles, pues al afirmarse ahora como voz discográfica, no sería lógico centrarse únicamente en su más reciente repertorio. El personaje de «Maddalena» es, probablemente, con el de «Butterfly», su más lucida creación para

el disco. La dulzura que siempre la ha caracterizado se aviene convenientemente a muchos momentos, para contrastar seguidamente con una caracterización dramática, que puede desarrollar gracias a la evolución de su voz hacia tonalidades más oscuras. Nada en su interpretación resulta superficial, y a veces nos ha recordado la que realizara María Callas en La Scala, junto a Del Mónaco, en 1955, en cuanto a profundidad de sentimientos y emotividad. El que en ocasiones, bajo tensión máxima, la emisión pierda pureza no debe pasar de una mera cita.



«Chenier» es, sin duda alguna, uno de esos papeles más propicios para Plácido Domingo. Recordamos actuaciones suyas en este «rôle» hace más de ocho años, y realmente resultaría difícil hallar un «Chenier» más apropiado para aquél, por adecuación vocal, elegancia, ardor y frescura. Hoy en día, continuando a alto nivel, buena parte de aquella admirable frescura, perteneciente a una voz eminentemente lírica, se ha perdido, y a veces el sonido se hace gutural en exceso, en detrimento de la brillantez y redondez antes existentes. He aquí, con todo, una de sus máximas creaciones.

Milnes, barítono de potente voz, bello timbre y fácil registro agudo, pero un punto superficial en sus caracterizaciones, nos recuerda que la excepción confirma la regla, acertando en su visión del personaje y matizando la evolución desde sirviente fiel, partidario de la revolución, a celoso amante de ideales perdidos y a arrepentido acusador.

Los personajes secundarios cumplen más que dignamente, y en especial María Ewing como «Bersi».

La grabación es un modelo de claridad, lo que, unido a la admirable interpretación orquestal, la afortunada interpretación vocal y la excelente dirección, nos hace recomendar vivamente la presente publicación, que queda muy por encima de las otras existentes en el mercado.—G. A. R.

HENRY PURCELL: **Dido y Eneas**. Opera en tres actos. Libreto de Nahum Tate. Tatiana Troyanos, soprano («Dido»); Felicity Palmer, soprano («Belinda»); Richard Stillwell, barítono («Eneas»); Alfreda Hodgson, «mezzosoprano» (1.ª bruja, Espíritu, Hechicera); Patricia Kern, «mezzosoprano» (Hechicera); Philip Langridge, tenor (Marinero); Linn Maxwell, soprano (2.ª bruja); Elizabeth Gale, soprano (2.ª mujer). English Chamber Choir; director, Geoffrey Shaw. English Chamber Orchestra. Director, Raymond Leppard. ERATO, S 60.118. Precio: 550 ptas.

Interpretación: 7,5.
Sonido: 8.

Decía Purcell que una ópera «es una historia cantada con acción propia». Hacía referencia, sin duda, a la necesidad de que una ópera sea un producto cerrado, coherente, unitario, en el que ha de existir una absoluta fusión entre el aspecto teatral (acción) y el musical (canto y acompañamiento). **Dido y Eneas**, su primera y única ópera (sus demás producciones para la escena entran dentro del género denominado «Mascarada»), estrenada en 1689, cumple estas premisas de modo total, hasta extremos que antes solamente pudieron ser alcanzados por Monteverdi, y después, difícilmente, por algunas obras de Mozart, Wagner, Mussorgsky, Verdi o Debussy. A lo largo de la hora aproximada que dura la ópera, el compositor apoyado en un mediocre (literalmente hablando) aunque sugerente libro de Tate, expone, con rara intensidad, una serie de estados anímicos, situados, de forma concéntrica, en el infeliz y patético personaje de «Dido», la legendaria reina de Cartago. Sus dudas, su amor por «Eneas», son narrados con una concisión dramática ejemplar, constituyéndose en eje de una historia que aparece enmarcada —de acuerdo con los gustos de la época— por un fondo ambiental abigarrado y barroco, en el que tienen papel protagonista extrañas «fuerzas del mal» personificadas por brujas y hechiceras.

Purcell utiliza un lenguaje claramente avanzado para la época —que aún hoy resulta de evidente modernismo—, de gran valor expresivo y de notable colorido, que proporciona al drama una presencia, un relieve y un vigor extraordinarios. No hay duda de que en la forma, en la continuidad del discurso, en el sostén instrumental, en ciertos giros vocales, el compositor inglés aparece bastante influido por las técnicas monteverdianas, de manera especial en la manera de emplear al coro, como nexo de unión, como comentarista permanente de la acción y como verdadero protagonista en muchas ocasiones. Al mismo tiempo aplica un tratamiento vocal expresivo, una técnica de servicio al texto poético, dejando margen para la tranquila efusión del canto, muy propios de la ópe-

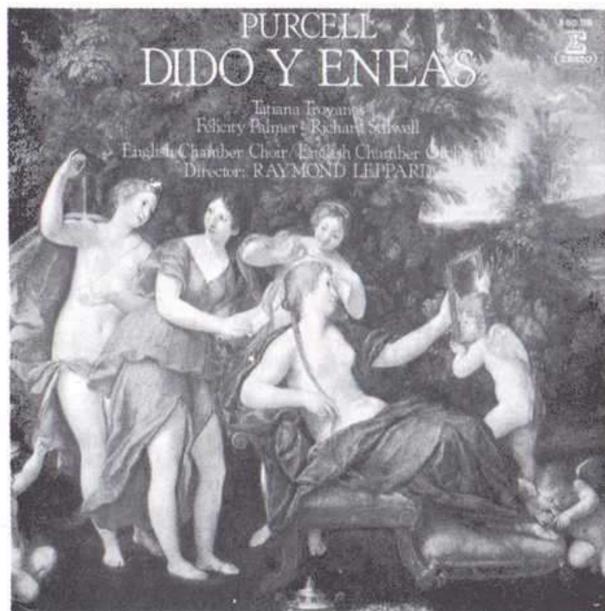
ra italiana posterior, en la que el «arioso» o el aria suponen muchas veces instantes en los que la acción dramática se olvida para dar paso a la introspección y a la expresión del sentimiento más íntimo. Ejemplo insigne lo tenemos en el soliloquio de «Dido», del tercer acto, «Death is now a welcome guest», auténtica llamada a la muerte. Junto a todo ello, y he ahí el genio de Purcell, el músico utiliza elementos de la ópera francesa (Lully): agilidad constructiva, técnica del «flash», de la rápida descripción, del cambio incesante. Y logra una síntesis de todos estos factores, a veces contradictorios.

Uno de los pilares fundamentales en los que se apoya la originalidad del lenguaje purcelliano es el del manejo del bajo «ostinato», que sostiene, ya sea en recitativo, en «arioso» o en aria (a veces la frontera entre ellos es difusa), a la voz. La técnica empleada (la de la forma «passacaglia») se basa en la continua repetición de una figura. Monotonía que, sin embargo, resulta especialmente expresiva, de gran riqueza y sutileza en este caso, gracias —como dice David Cairns— a la notable habilidad armónica y rítmica y la flexibilidad del estilo melódico del compositor. Es, precisamente, esta construcción, banal en otros músicos, según resalta Charles Mackerras, lo que otorga a la obra un carácter doloroso, que alcanza su máxima dimensión en el aria final antes mencionada. Los fragmentos en los que intervienen las brujas —especie de antecesoras de las del *Macbeth*, de Verdi— son algo ingenuos en la descripción, pero poseen viveza, brillo y vigor.

Para poner de relieve este discurso sonoro, para articularlo convenientemente y para dar cabal imagen de la intensidad del drama es preciso contar con una batuta que, sin perder nunca el norte rítmico, posea elocuencia y flexibilidad para proporcionar carácter y personalidad a cada número, fantasía para pintar de vívidos colores las descripciones de ambiente o de estados anímicos (¿no nos encontramos ya ante una puerta que conduce en cierto modo a la concepción romántica de la ópera?). Estas cualidades las posee en grado más que suficiente Raymond Leppard. Apoyado en la magnífica English Chamber Orchestra, nos ofrece, desde un profundo conocimiento de esta música, una versión animada, cuidada, vigorosa, muy trabajada en lo rítmico, perfectamente planificada de arriba a abajo. Utiliza fundamentalmente el primero de los tres manuscritos que se han encontrado de la obra (todos posteriores a Purcell), el de la Biblioteca del St. Michael's College, en Tenbury, sin ningún aditamento (otras versiones, como la de Mackerras, sí los emplean) ni expresivos adornos. Resulta muy convincente, tan bueno o mejor que Barbirolli (EMI), más amplio, o Davis (Philips), vitalista y teatral. Hay, en todo

caso, en Leppard una justeza de fraseo, una concisión de acento que son realmente atractivas.

El reparto es irregular. La mejor, la más adecuada, expresiva, ajustada a la difícil vocalización de Purcell es Felicity Palmer, que canta una «Belinda» excelente y que recuerda no poco, en soprano, a Janet Baker, con quien mantiene semejanzas en la línea de canto y en el colorido. Magnífica de arriba a abajo, plena, rica en armónicos, extensa, cálida, la voz de la Troyanos, aunque, como siempre, dotada de un «vibrato» a veces excesivo. Sin



embargo, no acierta (como tampoco con Mackerras para DG) a componer una auténtica «Dido». Su encarnación es noble, puede que en ocasiones demasiado romántica y extrovertida. Aunque canta con buena línea, le falta la dimensión trágica, el «pathos» consustancial al personaje, su clásica solemnidad, que tan bien delineaban Victoria de los Angeles (con Barbirolli) y Kirsten Flagstad (con Geraint Jones en la antigua grabación Voz de su Amo), respectivamente, cada una con sus correspondientes limitaciones vocales. Tampoco la cantante norteamericana —calificada aquí no de «mezzo», sino de soprano, lo que es perfectamente admisible dadas las características de su instrumento— alcanza los niveles de la Baker, que es la que marca (especialmente en su registro de 1962 para Oiseau-Lyre con Anthony Lewis), apoyada en una articulación y un fraseo muy claros, de manera más inteligente la síntesis entre los contradictorios elementos de la personalidad de la reina cartaginesa. Síntesis que define su rica psicología. Muy mal el «Eneas» (personaje nada agradecido) de Stillwell, barítono engolado, duro de emisión, inseguro e inexpresivo. A buena altura los restantes. Excelentes, coro y orquesta.

Conclusión: Probable primera alternativa entre los *Dido y Eneas* actualmente en nuestro mercado (Barbirolli y Davis). Versión cuidada, de notable riqueza tímbrica, realizada, como aquéllas, dentro de lo que podríamos denominar línea tradi-

cional. Convendría, quizá, para dotar de nuevas perspectivas a la obra, acercarse a ella de forma más original, más imaginativa, conjugando valores históricos y expresivos, partiendo de un estudio y revisión de los conceptos normalmente utilizados. Desde la óptica que, para otras obras y autores, y con todas las limitaciones y peligros que ello conlleva, han planteado un Harnoncourt o un Ledger, entre otros. A. R.

H ROSSINI: *El barbero de Sevilla*. Tito Gobbi, María Callas, Luigi Alva, Nicola Zaccaria, Fritz Ollendorff. Orquesta Philharmonia. Director, Alceo Galliera. EMI. G 273. Precio: 630 ptas. Interpretación: 7. Sonido: 7.

El óbito de María Callas, acaecido hace ya año y medio, ha provocado en todo el mundo un relanzamiento de casi todas sus grabaciones. Hay muchas de ellas que en nuestro país nunca llegaron a publicarse, y otras que, aunque en su día lo fueron, han estado retiradas de catálogo durante varios años; tal es el caso de *El barbero de Sevilla*.

No es esta ópera una obra que mantuviese permanentemente en su repertorio, ni siquiera que interpretase frecuentemente durante un período (caso de *La Sonnambula*), sino que todo su contacto con ella se reduce a 1956, aparte de la famosa «Una voce poco fa», que cantó repetidamente en recitales. En aquel año llevó a cabo cinco apariciones en La Scala, también junto a Gobbi y Alva, pero bajo la superior dirección de Giulini. La presente grabación tuvo lugar en el Kingsway Hall, de Londres, del 6 al 14 de febrero de 1957, y fue publicada en 1958. Las interpretaciones en el teatro se caracterizaron por cantar la versión original para «mezzo» con algunos retoques, como el «Contro un cor», que se subió un tono; otros ascensos en frases graves de concertantes, variaciones usuales para soprano ligera en «Una voce poco fa», y la utilización amplia del registro de pecho. En cambio, la versión discográfica presenta un mayor refinamiento, una menor ornamentación y una reducción tanto en las transposiciones como en el uso del registro de pecho. Si la «Rossina» escénica resultó ser de una notable inconventionalidad, la discográfica se aproximó más a la visión tradicional.

A su lado Gobbi interpreta un matizadísimo «Figaro». No es un «Barbero» de voz redonda y potente, pero, a cambio, recibimos una cuidadosísima caracterización. Sus dúos con «Rossina» pueden citarse entre los mejores momentos de la publicación. Luigi Alva aporta su especialización en el repertorio, y más aún en el papel de «Almaviva», para lograr un «Conde» de la mayor idoneidad. Zaccaria y

Ollendorf proporcionan convincente réplica como «Don Basilio» y Don Bartolo».

La dirección da Galliera no logra alcanzar los niveles de Giulini en aquella interesante producción, pero siempre resulta cuidada dentro de una concepción tradicional. El sonido es bueno, a pesar de los veinte años transcurridos.

Se trata, en resumen, de una versión cuyo punto fuerte es la presencia de la Callas en un papel infrecuente para ella, pero que tiene seria competencia en el mercado a nivel global, especialmente en la publicación de Abbado con Teresa Berganza.—G. A. R.

AUTORES VARIOS: MARIA CALLAS: ANTOLOGIA DE SUS MAS GRANDES GRABACIONES. Arias de **Norma, Barbero de Sevilla, Manon Lescaut, Manon, Forza del destino, Lucia de Lammermoor**, etcétera. EMI, C165-003154/5. Precio: 630 ptas.

Interpretación: 9.

Sonido: 8.

Muy variados recitales de María Callas, y bajo diferentes criterios, se han publicado en el último año en homenaje de su Casa discográfica a la gran artista que durante años llenó las portadas de sus grabaciones operísticas. No es el momento de volver aquí sobre las virtudes o defectos de una de las voces del presente siglo que ya de forma definitiva ha ocupado su lugar en la historia del género. Quien desee un estudio detallado, puede recurrir al artículo que en el número 476, correspondiente a noviembre de 1977, se publicó en nuestras páginas. Por ello, tan sólo señalaremos lo acertado de una selección, con todas las limitaciones que su propio carácter impone. Quizá hubiera sido conveniente una mayor presencia de recitativos, aspecto en el cual despuntó, o especialmente pasajes de dúos, tercetos o concertantes, pero el conjunto de lo aquí expuesto da una idea bastante certera de lo que María Callas podía realizar y de lo que no, faltando, a pesar de todo, ejemplos extremos como hubieran podido ser el «Suicidio» de **Gioconda** o «La canción de la sombra» de **Dinorah**. La dulzura plena de nostalgia de un «Addieu, notre petite table»; la desconsolada amargura del «Pace, pace mio Dio»; la candorosa ingenuidad del «Caro nome», la orgullosa altivez en «In questa reggia», etc., muestran a una cantante-artista con una extraordinaria capacidad de caracterización, con una técnica vocal múltiple, que ante-



ponía la interpretación al bello pero vacío preciosismo vocal.

Prácticamente, la totalidad de las arias seleccionadas provienen de grabaciones operísticas íntegras, por lo que para los grandes aficionados a María Callas no aporta ninguna novedad, pero para quienes deseen conocer o profundizar en una de las mayores artistas del siglo, la presente publicación puede ser una buena ocasión.—G. A. R.

E

GRANDES ARIAS PARA SOPRANO: La Bohème. Tosca. Manon Lescaut. Madama Butterfly. Gianni Schicchi. La forza del Destino. Il Trovatore. Otello.

R

Renata Tebaldi. (No figuran orquestas ni directores.) Decca-As de Diamantes, SDD 481. Precio: 350 ptas.

Interpretación: 8,5.

Sonido: 6,5.

Constituye este recital una de las posibles antologías de Renata Tebaldi. Formado por algunas de las más conocidas y apreciadas arias del repertorio básico italiano en el que se movió la gran cantante, es decir, el repertorio Verdi-Puccini, nos permite escuchar algunos momentos culminantes de la interpretación de una de las más grandes cantantes de ópera italiana de este siglo.

La voz de la Tebaldi no tiene rival entre las cantantes de su generación, con la posible excepción de la de Victoria de los Angeles. Amplia, igual, tersa, de un timbre aterciopelado y brillante al mismo tiempo, de magnífico volumen, es, en su conjunto, de la calidad de un diamante por su transparencia, por su pureza, por su hermosura. Cierto es que no siempre el

empleo de esta voz de privilegio nos ha satisfecho. Carecía la Tebaldi del enorme talento dramático de la Callas, aunque, como contrapartida, tuviese una técnica mucho más depurada y no cayese nunca en las flagrantes desafinaciones y destemplanzas típicas de la cantante greco-norteamericana. Y, precisamente, esa técnica le permitió a Renata Tebaldi permanecer durante veinte años —desde mediados de los cuarenta a mediados de los sesenta— como una auténtica «primadonna». Incluso cuando hace unos años, ya en plena decadencia, dio un recital en Madrid, la belleza del centro de la voz tenía todavía destellos deslumbradores.

Con la voz de Renata Tebaldi me sucede algo que muy pocas veces, con muy contados cantantes, me es dado: la sensación de poder despreocuparme de todo para concentrarme en el exclusivo placer de sentir, de gozar de la hermosura de la voz humana como de algo natural, algo que se escapa, que va más allá de una técnica vocal o de una interpretación. La muy amplia discografía de la Tebaldi nos ha preservado uno de esos milagros que, desgraciadamente, tan de tarde en tarde acaecen: el instrumento humano por excelencia en todo su esplendor.

Por lo que se refiere al presente disco, baste decir que es un deber tenerlo, si no fuese porque es mucho mejor poseer las óperas completas de donde están tomados los diversos fragmentos. En las arias aquí seleccionadas nos encontramos a veces con cosas no del todo convincentes —«cavalletta» de «Tacea la notte», necesitada de más agilidad; algunos pianos en los fragmentos de **Otello**, que piden un mayor «legatto»; impresión general de «O mio babbino caro», aria que requiere una intención y un encanto más acusados—, pero, al final, se impone la voz: ¡qué espléndida **Forza**, con esa igualdad del grave al agudo jamás manchada! O esa **Bohème**, o esa **Tosca** tan directas, tan conmovedoras. A todos los amantes de la ópera les recomiendo, si todavía no se han sentido cautivados por la voz de Renata Tebaldi, escuchen su primera grabación completa de **La Bohème**, realizada en 1950 y que en España se ha reeditado en la serie de As de Diamantes. Para los que inician una discoteca, el presente disco puede servir de carta de presentación. A precio económico y con un sonido aceptable, poco más se puede pedir, a no ser que la Casa Decca hubiese tenido a bien indicarnos de dónde procede cada una de las arias e incluir una sencilla hoja con los textos.—**M. C.**».

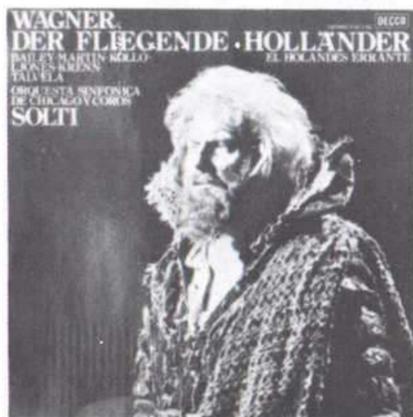
**EL ASISTIR A LOS PRINCIPALES
ACONTECIMIENTOS MUSICALES DEL
MUNDO, YA NO ES UN PROBLEMA**



ESTEREO D 82 D 1/3
VERDI
IL TROVATORE
Pavarotti/Sutherland/Horne/Wixell/Ghiaurov
 Orquesta Filarmónica Nacional
RICHARD BONYNGE



ESTEREO D 24 D 1/3
WAGNER
EL HOLANDES ERRANTE
Bailey/Martin/Kollo/I. Jones/Krenn/Talvela
 Orquesta Sinfónica de Chicago y Coros
SIR GEORG SOLT



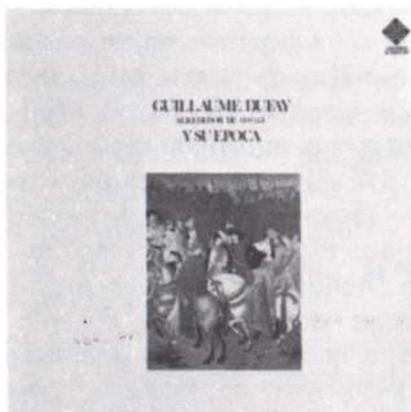
ESTEREO D 3 D 1/4
HAENDEL
LOS CONCIERTOS PARA TECLA Y ORQUESTA
Georg Malcolm
 Academy of St. Martin-In-The Fields
NEVILLE MARRINER



ESTEREO 2 BB 112/4
RICHARD STRAUSS
ARIADNE AUF NAXOS
Rysanek/Berry/Peerce/Peters/Jurinac
 Orquesta Filarmónica de Viena
ERICH LEINSDORF



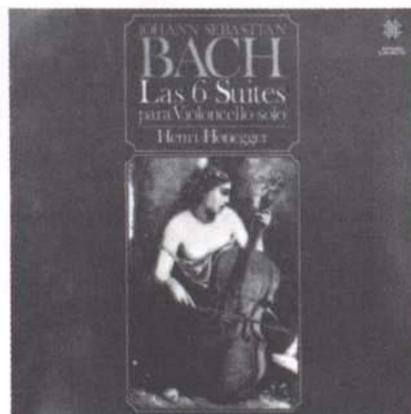
ESTEREO D 10 D 1/4
MOZART
DON GIOVANNI
Siepi/Nilsson/Price/Corena/Valletti
 Orquesta Filarmónica de Viena
ERICH LEINSDORF



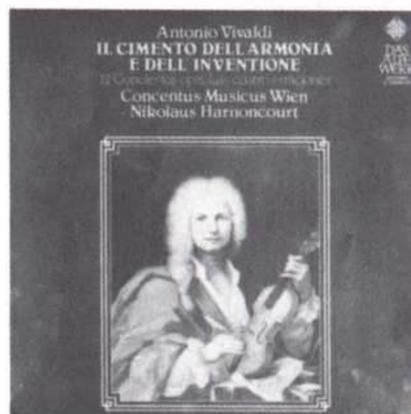
ESTEREO 6.35257-1/2
GUILLAUME DUFAY Y SU EPOCA
 Syntagma Musicum
KEES OTTEN



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



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



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

Discos novedad - Edición limitada

Distribución Columbia

Las Agrupaciones Musicales Españolas

VIII: El Grupo de Percusión de Madrid

«El Grupo de Percusión de Madrid puede muy bien codearse con las mejores agrupaciones de Europa en su especialidad» (F. Sopena); «En el Grupo de Percusión de Madrid... tenemos el conjunto de esta rara especialidad que nos faltaba, y con el que habremos de contar ya en nuestro discurrir artístico» (A. Iglesias); «... han emprendido la noble aventura de forjarse en la experiencia de estas actuaciones responsables y bien preparadas con una etiqueta —Grupo de Percusión de Madrid— que ha logrado gran prestigio por amparar una brillantísima realidad interpretativa» (A. Fernández-Cid); «Una característica principal de este grupo es la enorme seriedad en el trabajo realizado. Se trata de músicos que tienen no sólo una perfecta técnica, sino un gran amor a su trabajo...» (T. Marco); «Este soberbio Grupo de Percusión de Madrid es un auténtico orgullo de la vida musical española y del catedrático de la asignatura, José María Martín Porrás» (E. Franco); «Ellos pueden servir, en cierto modo, de ejemplo en la profunda transformación que la vida musical española ha experimentado en los últimos años, ya que son el más claro exponente de la calidad con que se puede interpretar la música de hoy» (C. Halffter)...

Estas y otras muchas críticas elogiosas y entusiastas ha recogido el Grupo de Percusión de Madrid cuando todavía no ha llegado a cumplir tres años de existencia pública. No es frecuente encontrarse con tan rápidos ascensos al estrellato en el panorama musical español. ¿Secretos? Ninguno. No es frecuente encontrarse con ello, porque no es frecuente encontrarse con una conjunción tan feliz de los elementos que hacen posible tal circunstancia: demanda real (necesidad) de un grupo que cubriera cierto repertorio casi virgen en nuestro país, alta calidad individual de los componentes, rigor en el trabajo para obtener una cohesión sonora propia solamente de los grupos estables, dedicación entusiasta de todos y cada uno de sus miembros... No hay, pues, secreto, sino suma de felices realidades «constatables» una a una.

En mayo de 1976, un grupo de alumnos del Conservatorio madrileño montó la **Sonata para dos pianos y percusión**, de Béla Bartók. Inmediatamente prendió la chispa, y destacados alumnos de

la cátedra de Percusión, que rige en el centro José María Martín Porrás, se decidieron a constituir un grupo que trabajara bajo la supervisión del maestro. Dificultades de apariencia insalvable no derribaron el ánimo de los jóvenes músicos: se importarían partituras, se pediría permiso para la utilización del instrumental del Conservatorio de Madrid (un instrumental, por cierto, cuya cantidad y calidad pocos centros de enseñanza europeos poseen en tal grado), se buscarían horas de ensayo y locales. En fin, en octubre del 76, el Grupo de Percusión de Madrid quedaba formado en base a los siguientes nombres: José Luis Temes (director), Félix Castro, Pedro Estevan, J. Antonio Cócera, Maite Giménez, Nishimura Katsunori y Ricardo Valle; todos ellos alumnos de la cátedra de Martín Porrás. Un mes después, el 30 de noviembre de 1976, tendría lugar el «debut» en el Círculo Catalán de la capital de España, concierto en el que se estrenaría la **Toccata** de Carlos Chávez.

Sin embargo, la primera actuación «trascendente» tendría lugar, en el salón de actos del Conservatorio, el 2 de marzo de 1977. Era la «reválida», la presentación oficial en la casa de gente de la casa. Obras de Chávez, Bernaola, Marco e Ibarrondo (**Resonancias**, en estreno absoluto) integraron el programa, ofrecido en clima de éxito enorme. También en el Conservatorio, poco después, el Grupo daría un concierto-homenaje con obras de Cristóbal Halffter, creador años atrás de la cátedra de Percusión. Pronto el espíritu abierto de los estudios de grabación de Radio Nacional de España se interesó por dar entrada en ellos al Grupo de Percusión de Madrid, iniciando una serie de registros que han ampliado y renovado considerablemente el apartado de música para percusión de su archivo sonoro.

En los comienzos del curso 1977-78, Dionisio Villalba sustituyó a Félix Castro en el Grupo. Motivo, el ingreso de Castro en la plantilla de la Orquesta Nacional: hasta ahora, nuestro Grupo ha mantenido el criterio de dedicación prácticamente exclusiva, lo que viene a ser una garantía de regularidad e intensidad en el trabajo.

Y en seguida un capítulo importante en la carrera de este conjunto: el 29 de noviembre del 77, presentación en el Teatro Real de Madrid, con obras de Fernández Alvez, Prieto, C. Halffter y Mar-



Los actuales componentes del Grupo. De izquierda a derecha: Evilasio Ventura, Pedro Estevan, Katsunori Nishimura, Antonio P. Cócera, José Luis Temes y J. Alberto Aguilar Rubira.



El Grupo de Percusión de Madrid en el Círculo Catalán: primer concierto público.



Después del estreno en España de *Ionización*: Fundación March.

co. El éxito pudo calificarse de colosal sin reparo alguno. Quizás los componentes del Grupo pudieron echar en falta una mayor representación del Claustro del Conservatorio, del centro al que todavía estaban vinculados como alumnos, pero allí estuvieron, fundidos en el aplauso, profesionales de la percusión, de la composición, la crítica prácticamente en bloque y un público entusiasta. El Grupo había cuajado, y este concierto, como los siguientes, sirvieron para adquirir la seguridad y decisión que iban a necesitar unos meses después, cuando el final de los estudios desvinculase a los miembros del Grupo del Conservatorio y, en consecuencia, el instrumental con que venía actuando por cesión especial del Ministerio dejara de estar a su disposición.

Cada actuación era una prueba más de que el Grupo debía seguir y estabilizarse: Sala Mordó, Fundación Juan March (dos conciertos sobre maestros de la percusión contemporánea y diecisiete conciertos para escolares), actuación en los Miércoles Musicales de Radio Nacional en el Palau barcelonés (con el estreno mundial de *Xac*, de Mestres-Quadreny, y el español de *Vielleicht*, de Luis de Pablo). En fin, llegó el momento de plantearse la disolución del Grupo o la compra de un instrumental válido para el trabajo regular. Se recurrió a la Dirección General de Música, la cual no concedió una subvención en metálico para costear el instrumental necesitado, pero sí propuso al Grupo un interesante plan de ayuda, consistente en la contratación para un elevado número de conciertos por toda España. Así, durante unos meses, nuestros músicos, con instrumental propio, recorrieron más de doce mil kilómetros por las carreteras españolas, llevando su música a puntos en la mayoría de los cuales un concierto de percusión suponía la más absoluta novedad.

Digamos aquí que, por motivos personales, Maite Giménez, Dionisio Villalba y Ricardo Valle dejaron el Grupo y fueron sustituidos por Evilasio Ventura y José Alberto Aguilar Rubira, quedando desde entonces cinco instrumentistas, el director y Rosa María Molleda como coordinadora y administrativa.

La impresionante actividad concertística desplegada desde la primavera del pasado año les llevó a importantes festivales extran-

jeros, concretamente a Hungría e Italia. En el otoño, participaron en el ciclo sobre Informática y Creatividad, organizado por el S.I.M.O. En fin, en el momento de redactar estas notas están muy recientes las actuaciones del Grupo de Percusión de Madrid en la Semana de Música Contemporánea de Sevilla (con un estreno absoluto de Castillo) y en la Fundación Juan March (dentro de un ciclo de música contemporánea española organizado por la Dirección General de Música en colaboración con la mencionada Fundación).

Estamos, pues, ante una realidad musical de signo extraordinariamente positivo; como el mejor síntoma de ello, destaquemos el hecho de que un buen número de compositores han escrito o están escribiendo ahora obras percusivas con destino a este Grupo que dirige Temes, un joven de veintidós años, que se niega a figurar con preeminencia en este informe, ya que, según nos dice, el Grupo lo forman seis músicos que trabajan con espíritu «camerístico», donde cada uno de ellos aporta su técnica y conocimientos para interpretar su parte, y su criterio musical en pos de obtener una versión satisfactoria de cada obra. Digamos, no obstante, que José Luis Temes es un «director nato», pues sus admirables dotes para este menester no han sido aprendidas en ninguna escuela. Su formación en el terreno de la percusión es profunda y amplia (terminando sus estudios con Martín Porrás asistió a cursillos con Lachapelle, en Montreal, y con Ronson, en Franckfort), pero como director confiesa haberse formado observando cada viernes, con oídos y ojos atentos, a los maestros que desfilaban por el podio de la Orquesta Nacional, con especial atención al mando firme y riguroso en la medida de Rafael Frühbeck.

Excelentes percusionistas ha habido siempre en España, cuyo pueblo parece poseer un especial sentido del ritmo; desde que se creó la cátedra del Conservatorio madrileño, hay también una excelente escuela, cuya cabeza es José María Martín Porrás; desde 1976 tenemos un Grupo de Percusión estable, del que podemos sentirnos orgullosos los músicos y aficionados españoles. Anotemos otra vez los nombres de sus actuales componentes: Aguilera, Cócera, Estevan, Katsunori, Temes y Ventura. ¡Por muchos años!—J. L. G. B.



El Grupo en plena actuación.

DE MADRID AL CIELO

Por ARTURO REVERTER



OTRO GRAN RETORNO: CARLO MARIA GIULINI

Algunos habríamos preferido que el director italiano, en su esperado regreso a Madrid, nos ofreciera un programa distinto al compuesto por el **Concierto para violín**, de Brahms —aun contando con Stern— y la **Séptima Sinfonía** de Beethoven. En cualquier caso, habremos de darnos por contentos, pues la interpretación que de dos obras tan archiconocidas obtuvo el maestro con la Orquesta Nacional fue de gran altura. Sobre todo, de la segunda. Este concierto nos da pie para estudiar, si bien sea brevemente, las características directoriales y el estilo del músico de Barletta, ya esbozadas en parte a raíz de su última visita con la Sinfónica de Viena y tras sus actuaciones barcelonesas del pasado año con la Philharmonia londinense.

Presupuestos estéticos

Lo primero que sorprende y atrae en él es la sensación de dominio, de autoridad. No producto de un talante dictatorial, rudo, violento, sino de una seguridad rotunda, de un mando persuasivo (aunque exigente), de una serenidad casi olímpica. No ordena: insinúa; no pide: sugiere. El secreto de su técnica —muy peculiar, según veremos— no reside realmente en su perfección, en su complejidad, en su variedad, sino en la capacidad **personal** de hacerla válida, convincente; en la habilidad natural para utilizarla como vehículo de una vibración interna, un fluido casi magnético, que hipnotiza y fascina a músicos y público. No es el suyo un arte en el que predominen la exquisitez, el cuidado máximo del detalle, la transparencia. Es, sobre todo, un arte en el que pueden hallarse fundamentalmente tensión, construcción a partir de grandes y sólidas líneas, amplitud expresiva. Un arte de extraordinaria potencia e intensidad, no meramente externas. Los edificios sonoros que levanta son, por ello, de notable compactabilidad, pero no resultan apelmazados ni pesados, ya que en ellos hay una lógica expositiva y una planificación dinámica muy coherentes, que parten, más que del análisis metódico de cada nota y de cada timbre, del estudio

globalizado de las masas sonoras y de su aleación práctica. Por eso la orquesta de Giulini (estamos hablando, claro, en términos muy generales) no es aérea, tímbrica-mente diferenciada (al menos, no como una característica definitoria), sino redonda, empastada, caliente, poderosa, vital, sin que, pese a ello —y ahí está uno de sus méritos—, pierda claridad de líneas o resulten emborronadas las voces. Cualidades que, en conjunto, alejan, por ejemplo, al italiano de otro maestro como Celibidache, más analítico, depurado y variado. Hay también en Giulini una vena lírica, que dota de expresiva luz a sus interpretaciones, así como una notable facilidad natural para frasear con soltura y elegancia, para can-

tar elocuentemente sin modificar el «tempo» marcado inicialmente.

Presupuestos técnicos

Giulini está perfectamente capacitado —y es una de sus principales cualidades— para comunicar sin problemas sus planteamientos estéticos, que nacen tanto de un pensamiento vigoroso como de una espontánea musicalidad. Posee unos brazos amplios, que abarcan, abrazan, acarician (nunca aprietan) a la orquesta, vehículos exteriores de una indómita energía. La batuta es de dibujo sencillo, pero directo y eficazísimo, gobernada por una mano férrea, pero sensible, que pasa con gran facilidad de la mayor de las delicadezas al más rudo

Ensayo sin problemas: la comunicación entre director y orquesta se establece inmediatamente.



elgam

ÓRGANOS ELECTRÓNICOS

LE INVITAMOS A HACER MUSICA Y EVADIRSE

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

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

elgam

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

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

☆

RUBY



◇

RUBY 610



♠

SYMPHONY 200



♣

MISTRAL 200 y 210



♥

BROADWAY 200 y 444



⊗

RECITAL y R. DE LUXE



técnel - MÚSICA Y SONIDO

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

BARCELONA-29 - ESPAÑA

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

Nombre _____

Domicilio _____

Población _____

D.P. _____



La Orquesta Nacional se mostró atenta y entregada.

buena cuando aparece alguien que, como Giulini, pone las cosas en su sitio y realiza una interpretación (una de las posibles) que restituye a la página muchos de sus valores, revitalizándola. Y ello sin llegar a brindar una versión realmente original. El maestro italiano no plantea un acercamiento depurado, una aproximación demasiado elaborada, que pudiera otorgar a la obra un carácter rotundo y pleno clasicismo, dando relevancia al virtuosismo de las voces orquestales, o una versión orgiástica, fundamentada exclusivamente en el impulso rítmico. Es la suya una óptica que, sin perder la vertebración agógica, edifica sobre ella una monumental y, no obstante, ágil construcción sonora, llena de coherencia, vibración interna y tensión. Una versión grandiosa, más próxima (haciendo referencia a interpretaciones discográficas, sean o no de estudio) a la línea dramática de un Furtwängler —aunque sin poseer su conflictividad— que a la más dinámica y clarificadora de un Erich Kleiber, o a la más lírica y «latina» de un Cantelli. En definitiva, una versión implacable, tensa, austera, profundamente lírica, poderosa, en la que la batuta supo dosificar en cada momento, sin recurrir a la fácil violencia, la energía necesaria y llegar al final con reservas sobradas. Giulini dobla la madera, como es habitual, pero no refuerza el metal y utiliza, cosa curiosa, sólo dos trompas, buscando, sin duda, una no excesiva presencia de los cobres, a los que hace colaborar estrechamente con los demás vientos, apoyándolos y reforzando su canto. La cuerda es clara, la fundamental, y a ella se dedicó especialmente el director, consiguiendo de la de la Nacional un rendimiento casi sorprendente por el brillo, el empaste y la relativa seguridad en el ataque. El nivel no se alcanzó en igual medida en las otras familias.

En suma, un concierto importante, uno de los grandes acontecimientos sinfónicos de la temporada. El que ni la radio ni la televisión estuvieran presentes, con el fin de llevar a los que no pudieron asistir al acto testimonio, directo o diferido, del mismo es casi un delito de lesa música. Sean quienes sean los responsables; fueran cuales fueren las razones.

OPERA. UN JUEGO DIFÍCIL: CADA OVEJA CON SU PAREJA

Un problema de adecuación

Esta temporada, y desde el otoño, tenemos ópera en Madrid (esperemos que la cosa pueda empezar a generalizarse en el resto del país), ofrecida, como se sabe, dentro del ciclo **Opera para la juventud**, por la Escuela Superior de Canto y la Compañía de Opera Popular. Ya se ha hablado aquí repetidamente de los pros y los contras de estas manifestaciones, que enlazarán sin solución de continuidad con el XVI festival de primavera. En el presente comentario se va a dar cuenta resumida del resultado artístico-musical obtenido por los montajes de **La Mérope**, **Don Pasquale** y **Los pescadores de perlas**, así como del concierto en el que se interpretó, en el

portancia (dentro de su no absoluta coherencia) de la obra; «sonó a Brahms». En el «Adagio» se fraseó con elocuencia, en un tono contenido, pero efusivamente lírico, y en el «Allegro» final se mantuvo inflexiblemente la intensidad rítmica. Muy superior, por todo ello, la labor de la batuta a la del solista. Así es: Stern se mostró en esta oportunidad por debajo de lo que podía esperarse y de lo que en anteriores visitas había ofrecido. En todo caso, por debajo de lo que debe exigirse a un artista de su talla, fama y «cachet». Estuvo —sobre todo, en el concierto del viernes— marrullero, fallón, falto de fuerzas, a veces sin el necesario «vibrato», e incluso, en ocasiones, claramente desafinado. Por eso su interpretación, muy brahmsiana también en el planteamiento, fue irregular, algo desencajada, no siempre impecable de cuadratura. Con todo, quedaron —faltaría más— muchas cosas positivas: belleza sonora (en los momentos no agrios), dicción, lógica articulación, intensidad de expresión... Cualidades apreciables fundamentalmente en el «Adagio», en donde el violín cantó de verdad. Y es que Stern, a pesar de todo, sigue siendo un gran violinista. Pero, ¿por cuánto tiempo?

La **Séptima** de Beethoven, superfamosa y superoída, incluso en Madrid, es obra realmente sobada y, en general, maltratada. Muchos directores, la mayoría, se limitan a traducirla de forma esquemática y superficial, fijando, más o menos atropelladamente, unas premisas metronómicas básicas y organizando una indiscriminada acumulación de masas sonoras, golpeando de forma exagerada y forzando hasta la exasperación la primera parte de cada compás, sea éste binario o ternario. Hay un afán general de desaforar y desencajar la partitura, tanto en lo rítmico como en lo dinámico, aunque, eso sí, buscando en muchas ocasiones el almíbar del «allegretto». La **Sinfonía** —que como logro total quizá no es de las mejores de su autor— queda así no poco desfigurada, al descuidarse la sutil agógica, al eludirse los problemas articulatorios y desconocerse los secretos estructurales. Por eso se está de enhora-

de los «fortísimos», en movimiento ascendente o circular de admirable elasticidad y brío. El gesto, acompañado de un vivaz giro de muñeca que, de abajo a arriba, realiza la mano diestra con la batuta casi vertical, es eléctrico, de funcionalidad y efecto milagrosos, por la exacta e inmediata respuesta que recibe y por las insólitas potencia y energía que es capaz de desencadenar. La izquierda, muchas veces no empleada, tal es la fuerza de la derecha, actúa, sin embargo, cuando la ocasión lo requiere, y consigue importantes efectos dinámicos, y sobre todo fraseológicos, moldeando y distribuyendo el sonido. La actitud física, que responde muy directamente a la anímica y mental, es tensa, expectante, volcada, muy plástica —aunque no siempre estética—, con frecuentes inclinaciones de torso y semigenuflexiones. La figura es, desde luego, impresionante: alta, enjuta, vibrante, comunicativa; extraña mezcla entre lo olímpico y lo dionisiaco. Extraña —y atractiva— mezcla también de rasgos técnicos y estéticos, pertenecientes a la más rancia y tradicional escuela directorial germánica y a la más espigada y estilizada manera italiana. Una original síntesis (teoricemos un poco) de Furtwängler y de Sabata, con incrustaciones de Cantelli y ciertas resonancias toscanianas. Una imagen física no del todo alejada de la de un Mario Rossi.

El concierto

El director italiano domina como pocos el mundo, el color, el espíritu brahmsianos. Su Brahms es compacto, algo neblinoso, grave y lírico, dotado de gran fuerza interior, alumbrado a veces por resplandecientes claridades. Características muy definitorias del universo del compositor hamburgués (aunque no las únicas sobre las que puede edificarse su música). El acompañamiento a Stern en el **Concierto para violín y orquesta** fue todo menos un acompañamiento. Fue, como pide la obra, una colaboración a gran nivel, modélica, en mi opinión. Ya la amplia introducción, llevada con energía, a punta de batuta, nos reveló la im-



Angeles Chamorro.



Young Hee Kim Lee.



Paloma Pérez Iñigo.



You-Chi Yu.

ciclo de la Orquesta y Coro de la Radio y Televisión, **Dido y Eneas**. Pero antes vale la pena que nos refiramos a una cuestión de gran importancia, normalmente poco estudiada, incluso marginada, cual es la de la correcta utilización de las voces (lo que se podría extender a otros campos); la de su adscripción, de acuerdo con sus características, a una parte vocal determinada. Es usual entre nosotros no cuidar este aspecto, con el consiguiente perjuicio para el cantante, sobre todo si es joven, y para el resultado artístico final. Los planteamientos interpretativos de cada una de las obras citadas fallaban de raíz en algunos de sus puntos desde el momento en que en ciertos casos no se producía una perfecta correlación entre el papel a cantar y el encargado de hacerlo. La verdad dramática, el rigor estilístico sufrían así un duro golpe, al darse pie para que se produjeran desaguisados músico-vocales de indiscutible entidad. Veamos algunos de los ejemplos más significativos de los últimos meses, y citemos los nombres y características vocales de cada una de las «ovejas descarriadas», al lado de las «parejas» o papeles, evidentemente equivocados, que se les asignaron.

Angeles Chamorro.—Es —ha sido siempre— una soprano lírica pura, de timbre muy cálido y notable musicalidad. Sus limitaciones han venido normalmente por una cierta cortedad de facultades y una extensión algo justa. Hoy, aunque conserva un buen centro, tiene la voz algo ajada y tiende, cada vez más, a «calar», a quedar ligeramente baja de tono. Por todo ello no parece nada acertada su elección para cantar «Mérope», parte que, indudablemente, requiere un instrumento de más cuerpo y color más «spinto». La interválica y los incisivos acentos de su aria del primer acto, y la fiereza que el personaje —al lado de una nobleza de porte que sí fue servida— mantiene en algunos instantes, no pudieron ser así suficientemente traducidos. No obstante, que conste, fue la mejor del irregular reparto. Por cuadratura, saber decir y belleza vocal (aunque ésta ya sólo en el registro medio).

Carmen Sinovas.—Interpretó, en la misma obra, «Anassandro», clásica parte asignada en su época a un «castrato». No exige grandes cosas, pero precisa en todo caso, si ha de ser interpretada por voz femenina, una «mezzosoprano»; y ella no lo es. Su instrumento, que no deja de tener cualidades positivas, está en esa tierra de nadie en la que se encuentran los de tantas can-

tantes (algunas, famosas), situadas entre lo que es de verdad una «mezzo» y lo que es una soprano, sea aquélla «acuto» y ésta dramática (si bien, como se sabe, aquélla, que es lírica como «mezzo», no tendría forzosamente que cambiar de carácter en el supuesto de que accediera a la tesitura de soprano). Aunque yo creo que la Sinovas es realmente soprano; una soprano que está cantando partes que no le van y que hoy, quizá por ello, tiene la voz bastante apagada y excesivamente tremolante, sobre todo en la zona inferior, como si llevara cuarenta años cantando.

Julián Molina.—Participó también en **La Mérope**, cantando «Epítide». Complicada parte; lo que se suele llamar «un puro»; probablemente, escrita para «castrato». Exige, caso de ser asignada a una voz de varón, un tenor ligero, muy brillante, ágil, fácil, de emisión muy fluida y afinación intachable. Características que, hoy por hoy, el tenor levantino no posee ni de lejos. Creo que ni en sus mejores tiempos podría haber cantado con provecho este papel, dadas sus condiciones vocales y color, y los especiales problemas que hubo de afrontar en un momento como consecuencia de una disociación entre su timbre, de lírico-ligero, y el tipo de emisión, correspondiente a un tenor de más cuerpo y color más «spinto». En esta ocasión, con la voz bastante descentrada, no pudo vencer las enormes dificultades planteadas para su parte, abundante en agilidades y escrita en una tesitura verdaderamente inclemente por lo aguda, con ascensiones al Si bemol y natural y continuo fraseo en Sol y La. Particularmente, en su aria final del primer acto, uno de los números «fuertes» de la obra, con intervención de metales y tempestuosas «barridas» de semicorcheas. Fragmento que fue cantado (?) a grito pelado.

Young Hee Kim Lee.—El peligro empieza a cernirse sobre la joven y gentil soprano coreana. Su voz —de la que ya se ha hablado aquí en más de una oportunidad—, no extraordinaria, tiene (¿por cuánto tiempo?) muchas positivas e interesantes características, unidas a una gracia natural y a una musicalidad cierta. Desde hace algunos meses viene aceptando, sin haber terminado de completar su ya buena técnica, cometidos no del todo apropiados para sus condiciones (al menos, para las actuales). Uno de ellos es la «Norina» de **Don Pasquale**. Esta parte está escrita para una lírico-ligera (antes, creo, que para una ligera «strictu sensu»), que es, me parece, el color de su voz, por lo que, en principio, no debería

de existir ningún problema. Pero, y aquí está el quid de la cuestión, también exige una coloratura fácil y suelta, una fluidez emisora y una homogeneidad sonora que ella no está ahora mismo en condiciones de dar. El centro es bueno, igual, grato lo mismo que el primer agudo. Pero, a partir del La natural, más o menos, el sonido pierde claridad y se hace «fijo», la emisión se endurece y destempera, lo que se acusa ya mucho en el Do sobreagudo y notas siguientes. El Re natural producido al término del segundo acto fue un auténtico alarido. De todas formas, la soprano oriental que se mueve en escena con soltura, aunque es algo monocorde como actriz, hizo una «Norina» intencionada. A la vista de todo lo expuesto, habría que recomendarle que, en lo posible, vigilara su repertorio y no se prodigara en exceso.

Jesús Sanz Remiro.—Interesante voz. Se trata no de un bajo, como normalmente se le etiqueta, sino, diría yo, de un barítono. Un barítono con cuerpo, con graves, con carácter. No puede descartarse, desde luego, si se cuida y estudia con inteligencia, una evolución a bajo-cantante. En cualquier caso, sería conveniente que trabajara el registro superior, que es, de momento, entubado y poco firme, escaso de vibraciones. El centro es ancho, musculoso, y el grave suficiente. Hay todavía en él, no obstante, una manifiesta inseguridad emisora, una falta de flexibilidad y una dificultad articulatoria evidentes. Por estas y otras razones, precisamente, es poco aconsejable que interprete un papel de bajo bufo o caricato como es el de «Don Pasquale», que exige sutileza fraseológica y fluidez expositiva, además de consumadas dotes de actor, que el cantante no posee. Artista a seguir porque la voz, repito, es importante, lo mismo que el temperamento.

Paloma Pérez Iñigo.—También se ha tratado aquí de ella en más de una ocasión. Soprano lírica, de timbre incisivo, adornado de un «vibrato» no siempre agradable. Aceptable musicalidad y entonación. Sus limitaciones provienen fundamentalmente de cierta insuficiencia abajo y de una clara dificultad para cantar con soltura en zonas agudas y sobreagudas, aparte de las propias derivadas de una falta de dominio de las medias voces. Por ello, y aun aceptando una adecuación posible a determinados pasajes (parte del aria del segundo acto, por ejemplo), hacerle cantar la «Leila» de **Los pescadores de perlas** es un auténtico error. Esta parte está escrita para una voz muy ligera. Las frecuentes ascen-



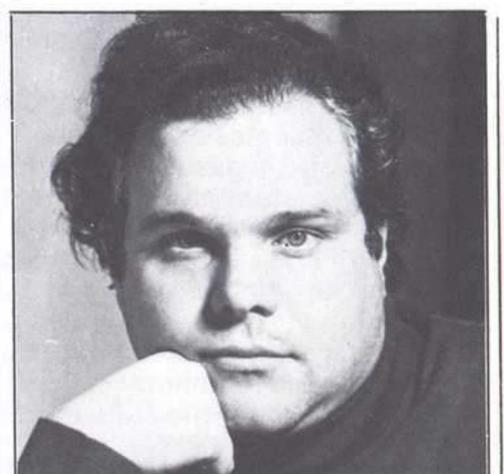
Julián Molina.



Jesús Sanz Remiro.



Manuel Cid.



Juan Porras.

siones, en pasajes coloratura, previstas sobre todo en la intervención del primer acto, son especialmente peligrosas cuando no se poseen los medios para servirlos con propiedad. Máxime en una obra tan floja dramáticamente como ésta, que se apoya muchas veces en el puro efecto melódico o vocal. La Pérez Iñigo hizo lo que pudo en los momentos citados, pero no logró evitar el «calar» frecuentemente, al no «darle más» le tesitura, al no tener sostén el sonido y emitirse por ello éste de manera heterodoxa, agria e inexacta, constituyendo, ni más ni menos, que algo muy cercano al puro grito.

María Coronada.—Una buena materia vocal: ancha, potente, levemente tremolante, fácil en los tres registros, con brillo y «squillo». Una «lírico-spinto». Habría que verla, después de su aceptable «Salud» (**Vida breve**) de hace unos años y de su, al parecer, reconocida «Magdalena de Coigny» (**Andrea Chenier**), en algún papel, preferentemente operístico, realmente adaptado a sus cualidades. Pero no en una «Dido». Para cantar esta difícil «particella» han de poseerse otras características muy específicas, no atesoradas por la soprano extremeña: sutileza dramática (para jugar con los múltiples contrastes dinámico-expresivos planteados por Purcell), máxima flexibilidad vocal, delicadeza en el decir, afinación exquisita... Y un inglés lo más perfecto posible, para vencer los problemas de índole fonética implícitos en la partitura. También, para no dejarnos nada, un color vocal más oscuro y aterciopelado. La mala prestación de la Coronada no se debió, pues, a una falta de calidad de su instrumento, sino a una inadecuación musical evidente, que trajo como consecuencia la imposibilidad de servir y respetar algo tan fundamental en cualquier interpretación como es el estilo.

You-Chi Yu.—La evolución de esta cantante formosana ha sido notable, a juzgar por las veces que he tenido ocasión de escucharla en cometidos solistas. Lleva varios años integrada en la cuerda de contraltos del coro de Radiotelevisión, aun cuando ella, evidentemente, es una soprano. Hoy se aprecia esto con meridiana claridad. Posee, en todo caso, una voz importante, dotada de un timbre muy peculiar por su característico «vibrato» y por su metálica consistencia, de una amplitud y potencia inusuales. Su oscuro color y su «squillo» arriba pueden hacer pensar en una dramática, aunque para acceder a este estadio le faltan solidez en los graves y un poco

más de rotundidad en el centro. Llegará a ser alguien en cuanto trabaje el registro de pecho, perfeccione la articulación (para lo que quizá encuentre dificultades idiomáticas) y libere más naturalmente el sonido. A una voz como ésta, que necesita espacio, «terreno por delante» para expandirse y progresar, se la debe elegir para otro cometido, más centrado en sus medios y condiciones, que el de «Hechicera» de **Dido y Eneas**, papel que, lógicamente, habrá de constreñirla y encerrarla en una tesitura impropia: la de contralto, provista de graves firmes. No obstante, luchando contra corriente, en sus dos breves intervenciones hizo cosas de interés, sobre todo en los momentos de escritura más central, demostrando que sabe estar y defender dignamente un papel. Su inglés fue el mejor de la noche.

Por lo general, no son los cantantes —sobre todo, cuando no se pueden permitir el lujo de elegir—, sino aquellas personas que tienen a su cargo la misión de contratarlos y seleccionarlos, los culpables de estas barrabasadas. Y aún más: la culpabilidad (o negligencia, según los casos, con posible intervención, en algunos, de la figura del dolo) debe buscarse también en escalones más altos, pues, en realidad, el origen de todos los males es más profundo y se concreta fundamentalmente en la falta —todavía— de una auténtica política musical, en la inexistencia de una estructura en la que, con base, se vayan integrando los nuevos valores, sin más problemas que el del estudio, el trabajo bien orientado y, por supuesto, los que puedan derivarse de la carencia de unas cualidades mínimas para el desempeño del canto en cualquiera de sus facetas.

LAS REPRESENTACIONES

Repasemos ahora sumariamente, en estudio globalizado, los resultados de las representaciones en las que se incluyeron las actuaciones vocales comentadas.

«La Mérope»

Gran y meritorio esfuerzo el realizado por la Compañía Española de Opera Popular al montar este desconocido título de Domingo Terradellas, compositor catalán afincado y muerto en Italia (1751), después de una importante carrera como operista. Fue, según cuentan (y recoge el detallado comentario al programa de mano de Ruiz Tarazona), un importante rival del afamado Jomelli, dominador, como éste, de las más

avanzadas técnicas teatrales de su tiempo, que Pergolesi había ya planteado un poco antes en la línea estructural marcada por la escuela napolitana. Sin embargo, no es probable que Terradellas, que murió veintitrés años antes que su rival, hubiera llegado a superar a éste en el dominio de la orquestación y en las originalidades aplicadas a la estructura de las arias. En todo caso, el español —y **La Mérope** nos lo demuestra— poseía una soltura, una elocuencia y una habilidad pictórica de caracteres (aunque estos se edificaran sobre monigotes, según era costumbre) fuera de duda. La línea vocal aparece perfectamente trazada, aérea e individualizada (con arreglo a los cánones napolitanos), y la orquesta es ágil y —dentro de lo que cabe— variada de colores. Para interpretar una obra de estas características son necesarias varias cosas, no siempre presentes en la representación que se comenta. Lo que debe reconocerse, aun cuando el ojo crítico sea menos exigente con montajes tan meritorios, sujetos a multitud de limitaciones (presupuestarias, temporales, propiamente artísticas...). En primer lugar, un dominio del «recitativo seco» (con todo lo que ello implica de afinación, acentuación y medida). En segundo lugar, virtuosismo vocal; en tercer término, agilidad, transparencia y correcta dicción orquestal. La primera condición no se cumplió casi nunca (aunque el cémbalo de Julián Perera, dotado de extraña potencia, actuó seguro y musical); únicamente pueden destacarse a este respecto la sobriedad y bien decir de la Chamorro y algunas cosas, muy pocas, de Cid y Pérez Iñigo. La segunda, yo diría que nunca. La tercera, relativamente. Miguel Roa no puede lograr, pese a sus buenos deseos y conocimiento de la partitura, las cualidades apuntadas en cuanto a textura y acentuación, aun cuando, evidentemente, consiguió algo tan importante como la coordinación, ensamblaje de todos los elementos (algunos, muy inseguros) en busca de una casi siempre obtenida coherencia dramática. Además de buenas dotes de concertador posee Roa una batuta clara y expeditiva, provista de nervio, impulso y sentido rítmico, que conecta con facilidad con el intérprete. Le falta quizá una mayor fantasía para «dinamizar» los «tempi», para otorgarles más variedad, y tacto para alcanzar un mayor refinamiento sonoro. Cualidades importantes siempre en toda interpretación barroca, en especial la primera, y, naturalmente, precisas en una traducción de una obra como la de Terradellas, estática, discursiva, falta de reales contrastes dramáticos; basada en el típico

texto de corte mitológico. La representación, por ello, aun estando bien planteada y aceptablemente desarrollada en lo musical, resultó bastante plana. La ópera no deja tampoco demasiado margen, es cierto: aria tras aria, todas de estructura tripartita; similar instrumentación; largos y generalmente tediosos recitativos (tanto por la forma rutinaria de su construcción como por la escasa entidad literaria del libro)... Todo, quierase o no, facilita la monotonía, difícil de evitar por completo, aun contando con mimbres de primera calidad. Roa, que ha hecho una buena labor revisando la transcripción realizada en 1936 por Gerhard, optó —quizá para conseguir una mayor agilidad— por suprimir todos los «da capo» y eliminar determinados números. Bien, con ello, sin duda, se acertaba y se aligeraba el conjunto sin especial daño al discursar dramático, dada la debilidad de éste. Como contrapartida cabe señalar que así se eliminaba la posibilidad de que, en las repeticiones, los cantantes pudieran ofrecer una reexposición expresivamente distinta a la primera enunciación del tema, bien a partir de una modificación en el ornamento, bien a partir de una variación en los acentos. De todos modos, teniendo en cuenta el nivel vocal existente, parece difícil que se hubiera podido lograr algo interesante en tal sentido.

Se ha hablado ya de los problemas planteados a Chamorro, Molina y Sinovas como consecuencia de la no armonización entre las condiciones vocales y las características técnicas y expresivas de las partes a interpretar. Esta cuestión no se suscitó, al menos no tan claramente, en relación con los demás integrantes del reparto, ya que, en principio, estaban más encajados en sus papeles. No por ello dejaron de tener dificultades. La labor de Manuel Cid, en un personaje de compleja composición, fue irregular. En principio, su voz de tenor es apropiada: lírica en origen, pero dotada de buena anchura y cuerpo para la expresión dramática; flexible y dúctil para la poética. Por otro lado, el cantante sevillano es hábil modulador y modelador del sonido, y goza de una considerable capacidad para la emisión aflautada, en trabajada y, por lo común, lograda media voz, con asimismo grandes posibilidades para el manejo del falsete reforzado. Ahora bien, frente a ello, sigue teniendo problemas (parece que más que antes) en el registro superior en emisión a plena voz. El sonido pierde calidad, se hace desabrido en la zona de paso y no vibra arriba en el agudo; queda como detenido, apelmazado, vertido hacia adentro en lugar de hacia afuera. El esfuerzo es evidente en cuanto se asciende al La natural, e incluso antes. Indudablemente, está atravesando una crisis vocal. En su interpretación del «tirano» «Polifonte» tuvo, desde luego, momentos felices, aunque no mantuvo una línea de canto coherente y firme en su intento de aunar lo sutilmente maquiavélico con lo despótico y fiero, rasgos que coexisten, al lado de la duda y el remordimiento, en el complicado personaje. No pudo conseguirse, puede que por falta de tiempo y profundización, una síntesis afortunada. Hubo una separación demasiado clara entre la forma de decir el recitativo (bien articulado, pero excesivamente melifluido y no en todo momento afinado) y la de exponer las arias (con brío, pero con mucha aspereza). En estas se aprecia-

ron particularmente los defectos de emisión apuntados. Meritoria actuación en todo caso, que sirvió, al menos, para poner de manifiesto las posibilidades del tenor, una vez pueda centrarse, y para dejar también en evidencia que se encuentra más a gusto, más encajado en el campo del «lied». Lo que viene a demostrar —y esto reza también para los grandes— que no es posible alcanzar el mismo nivel artístico-intepretativo en todas las parcelas musicales.

Isabel Rivas, «Trasimede», mostró un centro no bello pero amplio. Es una «mezzosoprano acuto», con un registro superior en su sitio, aunque de emisión muy esforzada y agria, y una zona grave casi inexistente, áfona, fea, dotada de un desagradable trémolo. Paloma Pérez Iñigo actuó con soltura, mucho mejor en esta parte de «Argia» que en la ya comentada de «Leila». Sorteó con cierta habilidad y oficio, con plausible línea —y sus tradicionales limitaciones—, las dificultades técnicas y las «fioriture» planteadas sobre todo por su aria del segundo acto. Alfonso Leoz, la voz masculina mejor impostada y emitida de la noche, provista de un grato color de tenor lírico, hizo, sin embargo, un «Licisco» aséptico, falto de vibración y de personalidad, cantado blandamente y con problemas en la zona aguda, ya habituales en él. La puesta en escena, sobre un feo y nada sugerente decorado permanente de Manuel López, fue desangelada; ordenada, pero fría e imaginativa. Estuvo a cargo de Angel Gutiérrez, quien no pudo evitar algún que otro momento risible, como el de la escena de los remordimientos de «Polifonte».

«Don Pasquale»

Mucho más agradecida, su puesta en escena ofrece menos problemas. Aunque, claro, hay que vencerlos. Creo que José Luis Alonso lo consiguió en buena medida, imprimiendo una continua movilidad a la acción, controlada, no obstante, dentro de las coordenadas, bastante rigurosas, de un ritmo interior perfectamente planificado. Todo tuvo vida y estuvo servido por un sentido teatral y moderno, no exento de sutileza, de la comedia bufa, alejada de las exageraciones. Los decorados de Emilio Burgos fueron apropiados y sugerentes, dentro de su esquemática funcionalidad. Luego, sobre este marco, no todo salió a pedir de boca, por las limitaciones vocales, algunas ya apuntadas; pero el resultado global puede considerarse digno. Dignidad que incluso puede englobar a la irregular prestación del foso, gobernado por Pascual Ortega con mano no siempre firme, aunque sí entusiasta y enterada «de qué iba» aquello. A su dirección le faltó «chispa», gracia, esa gracia que pide Donizetti para esta burbujeante y moralizante historieta. Fue demasiado gruesa y poco transparente, sin que tampoco pueda hablarse de una limpieza sonora ejemplar. No obstante, Ortega reveló en ciertos instantes unas posibilidades para el teatro musical que sería injusto negar. Sabe dosificar, por ejemplo, aunque no con gran sutileza, los planos vocales y orquestales, y en ocasiones encuentra el acento adecuado. Así sucedió, en esta oportunidad, en el dúo del segundo acto entre «Don Pasquale» y el «Doctor Malatesta». Este personaje fue interpretado por Francisco Matilla, quien le otorgó vida, movimiento e intención. Las exigencias vocales, no excesivas, no fueron

del todo cumplidas por el joven cantante, que volvió a poner de manifiesto que no es un verdadero barítono y que su instrumento, corto de carácter y de extensión en la zona grave, es, aunque de grato color en el centro, de relativa calidad, a consecuencia, sobre todo, de un acusado «vibrato stretto» o cabrilleo. En cualquier caso, fue el que estuvo más «en papel» y el más entonado como actor. El peor en este sentido —corto, parado, blando— fue, sin duda, Juan Porrás. Como contrapartida brindó, sin embargo, algunos momentos de buen canto. Aprovecha con cierta inteligencia una voz muy pequeña, muy lírica, casi blanca; de agradable timbre, pero poco consistente. Tiene un agudo fácil y bien colocado, probablemente su mejor arma, a pesar de su falta de densidad, de cuerpo, y una natural predisposición para la emisión a media voz, y en particular —utilizándolo más de lo que debiera— para el falsete. A despecho de su ligereza «cubre» muy pronto el sonido, cerrando así parte de sus posibilidades expansivas. Su técnica es discreta, pero tropieza, parece, con problemas —físicos quizá— de «fiato», acusando una administración defectuosa del aire, lo que le ocasiona el lógico cansancio y la búsqueda subsiguiente del socorrido falsete. Un instante ilustrativo fue el dúo del tercer acto con «Norina», el delicado «Tornami a dir che m'ami», bien enfocado en un principio, pero en donde la voz se le fue «cayendo» por momentos. Oscurecido lógicamente en los conjuntos (su timbre no es tampoco muy penetrante), expuso con línea el «Cercherò lontana terra», a cuyo final llegó también fatigado, y cantó aceptablemente «Com'è gentil». Santiago de la Cruz hizo un «Notario» algo exageradillo, pero con buena vis cómica.

«Los pescadores de perlas»

Porrás no estuvo al mismo discreto nivel en la ópera de Bizet, montada días después por la Opera Popular. Lo que podía esperarse en cierto modo, pues «Nadir», a pesar de la temible tesitura de la conocida romanza «Je crois entendre encore», no es propiamente para un ligero, sino para una voz de mayor densidad, un lírico o un lírico-ligero que pueda, sí, servir la efusión amorosa del aria, pero también subrayar los acentos más épicos del dúo con «Zurga». El tenor —integrante desde hace años del coro de Radiotelevisión— anduvo casi toda la noche descentrado —tan inexpresivo en lo escénico como en la ópera de Donizetti—, y tuvo un momento muy peligroso en el aria citada, que inició bien, con delicadeza, con la voz en su sitio, pero que terminó mal —después de comerse, en el comienzo de la repetición, una estrofa entera de la letra, sin que llegara a perder totalmente la calma, afortunadamente—, al faltarle, una vez más, el aire y no poder sostener debidamente el Do natural de la cadencia final, rematando con un «gallo». Hay que agradecer, en todo caso, su valentía al cantar a tono. Antonio Blancas hizo un «Zurga» bastante convincente, utilizando bien su timbrado y cálido centro de barítono lírico. Como siempre, anduvo peor en las zonas extremas: débil y descolorida la grave; forzada y algo destemplada la aguda. Esta última, sin embargo, parece que ha sido trabajada recientemente, lo mismo que la zona de paso, repercutiendo en la obtención de una mayor fluidez e igualdad emisiva.

ra. Julio Catania, hombre «todo terreno», cumplió muy discretamente, apoyado en sus tres o cuatro notas centrales, las únicas realmente consistentes de su registro de bajo. El francés pronunciado en la representación, lo mismo el de los solistas que el del coro, fue muy malo, en especial el de Blancas y Catania. El resto de los elementos intervinientes no brilló tampoco a gran altura. El Coro estuvo inseguro, pero consiguió algún momento eficaz, al menos para cubrir el expediente. La Orquesta respondió discretamente. Para que todo saliera a flote, con suficiente nitidez y orden (lo que no siempre se logró), luchó a brazo partido Miguel Roa, que no parece que quisiera o pudiera plantearse demasiadas exquisiteces expresivas o delicadezas sonoras, indudablemente pedidas por la, por otra parte, mediocre partitura, cuya selección a mí, pese a lo dicho en el programa de mano, no me parece justificada. Aparte de que ya se puso en Madrid hace algunos años, es un título de muy escaso interés dramático y musical, con un muy tímido empleo del «leit-motiv», una armonización casi pasada de moda en su época y una orquestación, aunque cuidada, monótona, útil únicamente para vestir alguna que otra inspirada melodía, pero generalmente huera, al no existir bajo ella una idea poética, literaria o dramática de entidad.

«Dido y Eneas»

Los problemas que se plantean en una ópera como ésta, síntesis y resumen de tantas cosas, premonición de otras, son mayores, sobre todo cuando lo que se ofrece es una versión de concierto. Se establece fundamentalmente una cuestión de estilo. Para resolverla es preciso contar con unas voces frescas, adecuadas, conocedoras del



Un Purcell de escaso interés...

idioma inglés, de su fonética, expertas en el recitativo; con una orquesta suelta, flexible; con un coro afinado, capaz de plejarse como un guante a las exigencias dinámicas y rítmicas, hábil también en el encaje fonema-nota, seguro e incisivo en agilitades. Y, naturalmente, con una batuta que con los mimbres disponibles pueda coordinar, ensamblar, articular, dar vida y aliento dramático a partitura tan viva. Poco o nada de esto hubo en la interpretación que de esta obra maestra de Purcell se

brindó en el Teatro Real los días 3 y 4 de febrero de este año. En primer lugar, porque la dirección de García Asensio careció de sentido de la dinámica, de juego de contrastes, de flexibilidad agógica. Fue una traducción aséptica, plana, muy alejada de la caliente vitalidad, de la rotunda expresividad que, dentro incluso de una óptica netamente barroca, demanda el ceñido drama. La mano rectora ha de ser firme, sí, y la del director valenciano lo es; pero también ha de saber otorgar la debida relevancia a factores implícitos en texto y música. Hay que dotar de mayor incisividad y ligereza al tejido orquestal, airear en más grande medida la masa coral, acentuar (cambiando arcos si es preciso) de manera más nítida, colorista y plástica. Articular los sonidos de forma mucho menos rutinaria. Establecer distintos planos sonoros, dar a cada fragmento su sabor y dimensión dentro del drama, evitando la monotonía y la igualdad general. Sólo así comenzará a tener eficacia lo escrito por el compositor inglés. Debe acentuarse, por ejemplo, de diversa manera, regulando rítmica e intensidad, pasajes tan distintos como el «airoso» inicial de «Belinda», ciertamente melancólico, y su posterior intervención, al comienzo de la escena segunda del acto segundo, de carácter netamente pastoril. Hay que subrayar convenientemente (aunque a veces la propia música, tan expresiva, se vale por sí misma) las diferencias entre cada uno de los tres actos, a fin de crear atmósfera y preparar, de manera paulatina, progresiva, la trágica conclusión del drama. Es preciso cuidar mucho más, ya que es esencial, el bajo continuo (ese impresionante y tenso «basso ossessionante» purcelliano). Cierta es que, como ya en parte se apuntó, García Asensio no contó en el plano vocal con elementos que pudieran coadyuvar a la obtención de mejores resultados. Aunque, lógicamente, también cabe argüir que él no encontró mecanismos para lograr que aquéllos dieran una más alta prestación (¿intervino en la selección de voces?). Se ha hablado ya de la Coronada y de You-Chi Yu. Brevemente haremos referencia al mal momento de Josefina Cubeiro, de penetrante y desagradable timbre, insegura y poco afinada; a la simple discreción de Blancas; a la aceptable intervención de Teresa Bordy; a la suficiente de Ifigenia Sánchez, que compuso una eficaz «Bruja 2.ª»; al inaceptable y ridículo cacareo de Conchita Carpintero, «Bruja 1.ª» (¿qué fácil es impulsar un sonido vocálico en semicorchea anteponiéndole un sonido consonántico «K», en vez de mantenerlo y apoyarlo con la columna de aire, otorgándole, a lo sumo, la prevista —«ho, ho, ho...»— aspiración de la «H»! Lo que puede valer asimismo para el Coro, que otras veces ha utilizado este feo efecto), y a la desafortunadísima actuación de Alejandro Ciama, nervioso y desencajado.

UN BACH QUE NO Y UN HAENDEL QUE SI

Hablando de manera muy esquemática, puede decirse que la música barroca admite dos acercamientos interpretativos: a) el purista, que busca en la justeza del acento y en la claridad de las voces (con empleo



... y un Bach muy tímido.

de formaciones reducidas) la expresión; b) el —por llamarle de algún modo— romántico (que utiliza conjuntos más numerosos, aunque, en realidad, esto no es definitorio), que con mayor amplitud sonora, anchura de acento y consistencia de líneas intenta ofrecer una visión que podríamos denominar más cosmológica, universalizada, en la que frecuentemente el sentimiento accede a un primer plano. Estas dos formas de interpretar, estos dos estilos, tienen, naturalmente, sus propias y características reglas que, según se cumplan, establecerán la altura interpretativa. Sin que quepa descartar la interrelación entre ellos. Particularmente, siempre he preferido el primer camino, por estimar que a través de él, con la sobriedad como arma fundamental, pueden servirse en mayor medida valores y factores intrínsecamente musicales, que en el segundo acercamiento es posible queden algo disimulados u olvidados, tales como la acentuación, la nitidez del contrapunto, la tímbrica instrumental. Ello no implica o no debe implicar la sequedad o la frialdad de la reproducción. En todo caso, y dejando a un lado preferencias personales, el escoger una u otra vía no determina la bondad de la interpretación. Recordemos, como ejemplos fallidos en la segunda, los mamotretos bachianos de Frühbeck de Burgos, hinchados y retóricos, o la «kolosal» **Misa en Si menor** de Markevitch con la Radiotelevisión. Y como desaciertos en la primera, la misma **Misa** en la versión, con los conjuntos de Radiotelevisión asimismo, de Alberto Blancafort, y, muy recientemente, las dos cantatas del músico alemán ofrecidas por Antoni Ros Marbá con la Orquesta de Cámara Española y el Coro Nacional. Se ha podido comprobar, en efecto, que no se consigue un buen Bach por el hecho de emplear un grupo orquestal reducido y un coro no tan reducido, pero no excesivamente numeroso, o por planificar con cierto cuidado la dinámica y mantener un «control» bastante riguroso en este aspecto. El director catalán había dado muestras anteriormente de que su acercamiento a la obra orquestal y coral bachiana se producía no sólo por el camino más lógico, sino que manejaba con soltura y adecuación todos los elementos y factores necesarios, imprimiéndoles el carácter requerido de acuerdo con los planteamientos previos. Ahí están si no sus interesantes, aunque no logrados por completo, versiones de la **Pasión según San Juan** (Radiotelevisión) y de la repetida **Misa** (Or-



ESTAS SON NUESTRAS TRES PRIMERAS REALIDADES

LONDRES (del 31 de mayo al 4 de junio)

VERONA (del 26 al 30 de julio)

VERONA - MUNICH (del 26 de julio al 4 de agosto)

SOLICITE NUESTRO FOLLETO INFORMATIVO:

CLUB DE TURISMO MUSICAL «RITMO»

VIRGEN DE ARANZAZU, 21 (Edificio Falla) - MADRID-34 - TELEFONO (91) 734 69 37



V. V. A. POSTAL HORTALEZA, 58 • MADRID-4

Agradecemos a nuestros clientes la excelente acogida que tuvo nuestra oferta anterior y pedimos disculpas por no haber podido servir todas las peticiones, pues la demanda fue tal que agotó muy rápidamente todas nuestras existencias.

Animados por este éxito, nos hemos atrevido a importar en EXCLUSIVA un catálogo tan importante como el catálogo SAGA, que ofreceremos sólo durante el mes de mayo, al precio excepcional de 300 pesetas. Entre estas grabaciones podrá encontrar interpretaciones de:

M. Rostropovich - Oistrak - L. Berman - S. Richter - J. Baker - W. Giesecking - S. Armstrong - I. Friedman - L. Pouishnoff y muchos otros.

Así como las famosas grabaciones históricas de las grandes voces del pasado:

M. Barrientos - T. Ruffo - G. Anselmi - E. Caruso - F. de Lucia - E. Destin - G. Farrar - L. Lehman - M. Battlistini y R. Stracciari, entre otros.

«Todo esto al precio sin posible competencia de 300 pesetas, sólo durante el mes de MAYO». Además, podemos ofrecerles otras ofertas:

- La buscadísima grabación legal de la **QUINTA** de **CHAIKOVSKI**, interpretada por **CELIBIDACHE**, nuevamente reprocesada y prensada, mejorando su auténtico sonido monoaural.
- **KATHLEEN FERRIER** y **B. WALTER**, interpretan los **KINDERTOTENLIEDER - DAS LIED VON DER ERDE** y otros.
- **IMPROMPTUS** de **SCHUBERT**, interpretados por **EDWIN FISCHER**.
- **LIPATTI**, interpreta valeses de **CHOPIN** y los conciertos de **GRIEG** y **SCHUMANN**.
- Lo mejor de **PENDERECKI**, dirigido por él mismo.
- Otras obras por primera vez en España:
Los **CUARTETOS** de Shostakovich, el **KULLERVO** de Sibelius, **CONCIERTO** de Tippett, etcétera.

No pierda tiempo. Las existencias son muy limitadas.

Pida información a V. V. Postal. Servimos a vuelta de correo a cualquier punto de España.



Händel: la otra cara —la buena— de la moneda.

questa Nacional Española). Pues bien, pese a todo ello, las versiones escuchadas de las **Cantatas 140 y 147** pueden calificarse de mediocres. Explicaremos por qué. No fue ya un problema de «tempi», siempre muy moderados; fue un problema de ritmo interior, de contrastes, de tensiones, de ligereza y transparencia en el canto. Todo estuvo como caído, fosilizado, sin progresiones, sin incisividad, sin vitalidad. El coral inicial de la **140**, buen ejemplo de la difícil polifonía de Bach, resultó además, como otros pasajes, en exceso confuso, y el famoso coral para voces masculinas, «Sión, escucha el canto del vigía», quedó apagado, mortecino, cosa poco explicable cuando lo que se está expresando es la más exultante de las alegrías. Bajo las mismas pautas transcurrió la **147**, en la que el coro estuvo aún peor que en la primera; más desafinado, descontrolado y gritón, inseguro ante una batuta cansina y falta, en ese momento, de poder de recuperación y de personalidad para imponer un criterio firme y decidido. Los solistas, tanto en una como en otra obra, no pasaron de lo discretito. Decepcionante el especialista, repetido colaborador de Rilling, Adalberto Kraus; demasiado gastada la Watts; cumplidora la Higuera, y falto de contundencia y algo apurado el «bajo» Rayner Cook.

Aunque, por lo dicho, este concierto no pueda inscribirse en una relación de éxitos artísticos y haya sido un mal paso de Ros Marbá, no por ello, claro, hay que cejar en la programación de cantatas de Bach, obras singulares y significativas dentro de su producción. Obras también, como se ha visto, difíciles. Su inclusión en los programas, su

interpretación por nuestros conjuntos, son pasos necesarios para a un mayor conocimiento y profundización, a la adquisición de una mayor soltura interpretativa. Quizá algún día...

Todo lo que no hubo en este Bach, y que en buena parte faltó también en el Purcell de García Asensio —dentro de las cualidades que, de un modo muy general, han de pedirse a la interpretación de una obra barroca, independientemente de las propias que caracterizan el estilo de cada compositor y de la óptica concreta adoptada—, existió en la versión que de **El Mesías**, de Haendel, brindó, con los conjuntos de la Radiotelevisión, Neville Marriner. Ciertamente se trata de una obra muy distinta a las que ofrecieron los directores españoles, más plástica y colorista, más «dinámica». Pero las premisas interpretativas, una vez se elige el camino aproximativo, pueden y deben ser parejas. El enfoque del violinista y director inglés, creador de la famosa Orquesta de St. Martin in the Fields, es, en efecto, de una vitalidad, de una claridad de líneas y de un aliento contagiosos. Marriner dinamiza y otorga impulso increíble a esta música, en base a una incisiva acentuación, a una potencia de ataque y a una rítmica implacables. Los «tempi» son vivos, a veces puede que en exceso, pero siempre controlados, y sobre todo —aquí está uno de sus secretos— con espacio para la respiración, para la recuperación. De tal forma que, aun chocándonos el apresuramiento, el juego de tensiones y, por ende, la elocuencia del fraseo, no se pierden. Hacía tiempo que el Coro de Radiotelevisión no cantaba con esa alegría, esa entrega; y también —aunque pueda mejorarse bastante— con ese equilibrio de voces y claridad en pasajes «staccato». La Orquesta, muy reducida, tocó con general pulcritud y vigor, conducida por la magia y firmeza de la batuta, la cual consiguió que aquella se escuchara en todo momento, sin que nunca llegara a ser sepultada por la masa coral. Y eso que ésta actuó al completo, quizá porque el director británico no se decidió, como hubiera sido más lógico, a equilibrarla proporcionalmente con el conjunto instrumental. Para obtener los efectos descritos, Marriner cuenta con una técnica muy suelta, clara, de gran eficacia: batuta precisa, minuciosa, muñeca persuasiva, mano izquierda muy activa. Una técnica directa, moderna, no exenta de deportiva elegancia. Versión la suya, pues, expeditiva, brillante, «barroca» en la forma. Versión «posibilista». Versión, sí, incompleta, no ya porque se suprimieron diversos números de la partitura, sino porque se marginaron valores que también aparecen

implícitos en aquella. Puestos a pedir, sin duda hubiera sido de desear una mayor delicadeza y mesura en algunos momentos; una mayor contemplación en otros (pensemos, por ejemplo, en el «He shall feed» de la contralto) y, en general, una diversa dosificación estructural de los «tempi», flexibilizándolo más. No parece del todo afortunado planificar la obra, que tiene dos partes bien diferenciadas, en función de la misma agógica. En mi opinión, debería haberse moderado la marcha en la segunda mitad, en la que, luego de la exposición realizada en la primera, está el nudo del conflicto que Haendel plantea. El equipo de solistas quedó roto, al ser sustituidos a última hora Alfreda Hodgson y Benjamin Luxon por Helen Watts y Neil Howlett. La Watts cantó, como siempre, con estilo y convicción, pero sus medios vocales, nunca grandes, están hoy, según se apuntó, muy disminuidos. El barítono (antes que bajo), dotado de una amplia pero desagradable y tremolante voz, destrozó, por falta de afinación y de agilidad, con una increíble destemplanza, casi todo lo que cantó. Excelente la soprano Margaret Marshall, quien tiene un instrumento homogéneo, cálido, aunque su timbre no sea nada especial, y posee una técnica de primer orden y una dicción magnífica. Su actuación fue casi impecable. Asimismo adecuado, a muy buen nivel, el tenor Anthony Rolfe Johnson, correcto en las agilidades y experto en la articulación, que lució un color lírico muy grato y que, como contrapartida, mostró cierta insuficiencia en el registro agudo y algún que otro problema en el «paso».

Marriner: estilo, eficacia y persuasión.



DISCOS EDITADOS (Conclusión).

(Viene de la pág. 43.)

VI. RECITALES

«IMPROVISACIONES». R. Shankar, Y. Menuhin, J. P. Rampal. EMI, 065-002822 Q, «estéreo»-cuadrafónico. 595 ptas.

«KARAJAN dirige los clásicos populares, II». Obras de BERLIOZ, BIZET, BORODIN, CHABRIER, LISTZ, MUSSORGSKY, OFFENBACH, RESPIGHI, ROSSINI, SIBELIUS, WEBER, etc. Orquesta Fi-

larmónica, Londres. EMI, 165-052307/11, cinco discos. Precio normal y oferta: 3.125 y 2.500 pesetas.

SCOTTO y DOMINGO: **Dúos de óperas**. Orquesta Nacional Filarmónica. Director, K. H. Adler. CBS, S 76732. 600 ptas.

TORRENT, Montserrat, en el órgano de La Bien Aparecida. **Obras de BACH, BRAHMS, BRUNA y FRANCK**. Columbia, SCLL 14110.

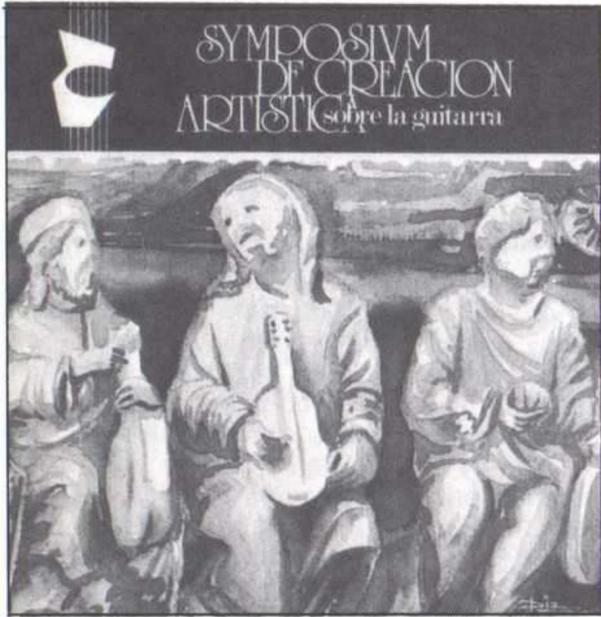
TROMPETA, **Conciertos**: de FASCH, HAYDN, L. MO-

ZART y PURCELL. R. Delmotte, Collegium Musicum de Ginebra. Director, Durand. Movieplay, 17.1406-9.

«ZARZUELA: Páginas castizas», de **Alma de Dios, Barberillo, Reina Mora, Ultimo romántico, Patria chica, Alegría del batallón, Año pasado por agua, Baile de Luis Alonso, Los de Aragón, La Revoltosa**. T. Berganza, Orquesta Inglesa de Cámara. Director, E. García Asensio. Ensayo, ZL-505. 600 ptas.

PAIS MUSICAL

Galicia



La civilización judeocristiana, que tantas páginas ocupa en la filosofía de Nietzsche y en la de los teóricos de extrema derecha (cambia aquí el nombre por cristiano-occidental), es la responsable de cierta idea peyorativa referente a la omisión: categorías morales (pecado por omisión) o jurídicas (delito por omisión) responden a una generalización con la que no estoy totalmente de acuerdo: el no hacer adquiere sentido en muchos casos, más de los que pensamos. De lo que estoy seguro, sin embargo, es que la ausencia de información sobre un acontecimiento musical da un magro servicio al desarrollo de la vida cultural de un país. Este argumento, que esgrimí en su momento la organización del «Symposium» contra la prensa, es la razón de ser de este artículo. Quizá no sea yo —que no he seguido con excesiva cercanía el «Symposium»— la persona más adecuada para dar cuenta del significado e importancia de este «Symposium» de creación artística sobre la guitarra». En todo caso, y sintiendo mi ausencia en parte de los actos organizados, creo que no le será difícil al lector hacerse idea acerca de esta quincena de exaltación de la guitarra que, paradójicamente, se celebró en Galicia.

Vigo, que debería de haber salido en las páginas provinciales de RITMO a raíz del «Festival de Vran, Cidade de Vigo» (una excelente programación musical, que supuso un cambio de tercio notable en el delicado panorama de los festivales de verano) (1), ha vuelto a ser centro de buenas voluntades. Me refiero, claro está, a la Agrupación Guitarrística Galega, autora del primer «Symposium» de Creación Artística sobre la Guitarra: quince días (1 al 15 de noviembre) dedicados a un instrumento de presencia abundante y tradición escasa en la vida musical de Galicia, que contaron con la simpatía táctica del despreocupado (debería decir ignorante) público de mi ciudad. Digo presencia abundante y tradición escasa porque, en efecto, no es Galicia —y menos Vigo— lugar de tradición guitarrística: no

ha habido intérpretes de este instrumento que hayan dejado escuela o huella a su paso; la verdad es que, si exceptuamos el violín, la ausencia de escuelas en la historia reciente o lejana de la música gallega es total. Esto no ha sido obstáculo



De izquierda a derecha: Tomás Camacho (guitarra), Bernardo Castañer (violoncello), Paulino Casares (violín) y Rafael Mallo (viola). Interpretan el *Concierto en Re* de Vivaldi.



En Santa María de Castrelos.

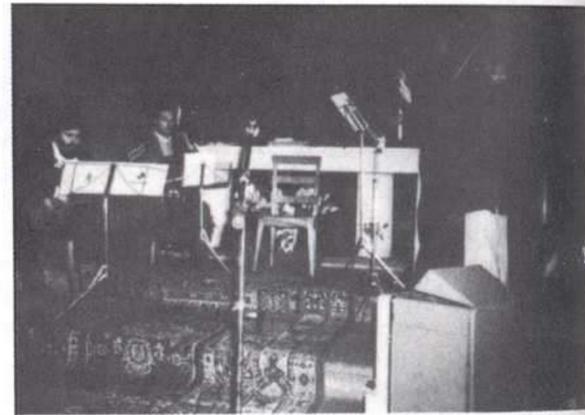
lo para que la difusión de la guitarra tomase otros cauces ajenos al mundo del solfeo, que le dan en Galicia, al igual que en toda la geografía peninsular, una popularidad que poseen muy pocos instrumentos musicales; popularidad que en el caso gallego no debe asociarse al desarrollo del folklore, que en Galicia utiliza otra instrumentación que muy poco tiene que ver con la guitarra.



En Santa María de Castrelos.

Al margen de las razones de difusión de la guitarra, que, probablemente, no

son del todo ajenas al nacimiento de la Agrupación Guitarrística Galega, resulta importante la preocupación que por todo lo que se refiere a este instrumento tiene la Agrupación. En estas páginas ya se ha hablado de ello, pero desde una óptica estrictamente musical: la colección de partituras de la Agrupación, su interés por las técnicas y limitaciones de la guitarra... han sido en su momento motivo de interés para esta revista. Lo que para nosotros ha constituido una sorpresa es el punto de mira, más o menos novedoso, que ha tamizado los actos que organizó la Agrupación. El «symposium» (nombre demasiado ambicioso: «mea culpa», reconocida por los organizadores en una mesa redonda celebrada un día antes de la clausura) tiene una profunda dimensión humanista y, por consiguiente, es extramusical en buena parte de sus actos. Extramusical en su vértice: una exposición de artes plásticas que ha tenido como motivo obligado la guitarra, y que ha reunido a más de sesenta artistas plásticos (51 pintores, 12 escultores y fotógrafos) y cerca de un centenar de obras. Y también parcialmente extramusical en algunos de los actos organizados en torno a la exposición.



La Agrupación Guitarrística Galega.

El recital de poesía sobre la guitarra, con fondo musical de Brouwer, Villalobos..., a cargo de la Agrupación; la obra de teatro **As mascarás** («juego teatral sin palabras»), con música de Roncalli, Herri..., nos puede acercar a algunos de los fines pretendidos por la Agrupación al organizar el «symposium»: «El habernos reunido alrededor de un tema central artistas plásticos, críticos, ensayistas, literatos, conferenciantes, músicos»... «Si queremos aprehender un momento histórico determinado hemos de estudiar todas las ramas distintas de la creación artística. Quizá esta reunión pueda hacer nos vislumbrar EN CONJUNTO lo que es el Arte Gallego en su momento actual.» Estas palabras, que están sacadas del programa de mano, ilustran con claridad las preocupaciones del «Symposium». Dado el hermetismo de todos los creadores (los gallegos no son una excepción), no queremos, a la luz de las palabras del programa, utilizar términos como éxito o fracaso, que totalizarían toda comprensión. Simplemente, afirmamos que se ha dado un importante primer paso, y que la respuesta de los artistas plásticos ha sido total.—LOIS RODRIGUEZ ANDRADE.

Las Palmas

SOCIEDAD FILARMONICA

Inauguración de la temporada 78-79 con un recital por la violinista búlgara Stoika Milanova, que tuvo su mejor momento con **Claro de luna y Passepied**, de Debussy, en interpretaciones aceptables, aunque algo lánguidas. Las sonatas: **Op. 100, número 2, en La mayor**, de Brahms, y en la misma tonalidad de César Franck, muy monótonas e inexcesivas, pusieron de relieve su sonido agrio y opaco. Acompañó acertadamente Dora Milanova. El pianista húngaro Andras Schiff se está revelando como uno de los más firmes y seguros intérpretes de la joven generación pianística europea. En su programación, con obras de Bach, Mozart y Chopin, exhibió una sólida formación técnica en unas brillantes ejecuciones, que adolecieron de cierta madurez y profundidad, cosa comprensible por su juventud. Notable actuación del Yuval Trío, en un recital que incluye los tríos en **Sol mayor, op. 1, número 2**, de Beethoven; en **Do mayor, op. 87**, de Brahms, y en **Do menor, op. 66**, de Mendelssohn, en el que este ejemplar terceto israelí acredita su gran categoría interpretativa. Nada convincente el pianista ruso Yevgeni Mogilewsky, en un programa monográfico Chopin, con una versión muy personal del romántico polaco a través de sus **Doce estudios op. 10** y **Doce estudios op. 25**. No quiero decir que todo fuera negativo, pues hubo algunos estudios merecedores del aplauso aprobatorio, pero el conjunto no me resultó satisfactorio, muy especialmente los del **Op. 25**, que me aburrieron soberanamente, pues aquí Mogilewsky tuvo excesivos fallos técnicos. Muy interesante la velada que protagonizaron Jordi Savall y María Luisa Cortada interpretando obras de A. Martín y Coll, Padre Antonio Soler, Juan S. Bach, Diego Ortiz, Tobías Hume, Marín Marais y un anónimo del siglo XVII, en las que quedó ampliamente patentizada la maestría técnica de Savall en un instrumento tan desusado —y ca-

si insólito— hoy como la viola de gamba, y la competencia y sensibilidad de la clavecinista María Luisa Cortada como eficaz acompañante y también como solista. Tampoco me satisfizo el recital del pianista Enrique Pérez de Guzmán. Las dos **Sonatas del Padre Antonio Soler** sonaron muy confusas, sin transparencia. Chopin impreciso, gris, amañado por excesivamente edulcorado. Su interpretación más discreta fue **Humoreske, en Si bemol mayor**, de Schumann. Muy floja y desequilibrada la **Fantasia bética**, de Falla. Mención elogiosa para el Cuarteto de Praga —integrado por Bretislav Novotny (violín), Karel Pribyl (violín), Lubomir Maly (viola) y Jan Sirc (violonchelo)— por la calidad de sus interpretaciones de los cuartetos: en **Re mayor, op. 204,4**, de Haydn; en **Mi bemol mayor, op. 51**, de Dvorak, y en **Do mayor, op. 59**, número 3, de Beethoven. Presentación de una nueva agrupación vocal local, el Coro Polifónico «Bartolomé Cairasco» —patrocinada por la Caja Insular de Ahorros—, que bajo la competente dirección de José F. Ramírez Moya —concertino de la Orquesta Sinfónica de Las Palmas— ejecuta un escogido repertorio, evidenciando su buena preparación y disciplina. Algún desajuste tímbrico —la voz de una soprano sobresalía excesivamente sobre el conjunto— y una clara debilidad en la cuerda de bajos, que le resta profundidad y robustez, no empañan la muy satisfactoria impresión de esta primera audición.

AMIGOS CANARIOS DE LA OPERA

Canciones de Fauré, Chopin, Rachmaninoff y Dvorak en la grata voz de la soprano polaca Teresa Zylis-Gara, cantadas en sus idiomas originales con inteligencia musical, sensibilidad artística y ductilidad estilística, con el notable acompañamiento pianístico de Helmut Deutsch. El tenor lanzaroteño Blas Martínez —hace algunos años gran esperanza lírica— no estuvo muy afortunado en su recital. Su voz, que sigue conservando la calidez del timbre y el poderoso registro central, comienza a acusar un peligroso deterioro, ocasionado

por una técnica deficiente, que le dificulta la emisión y le crea graves problemas en el registro agudo, inseguro y desgarrado. Esto fue muy notorio en sus interpretaciones de Bellini, Bononcini, Tosti, Giannini, Puccini, Verdi, Massenet, Debussy y Poulenc, siendo lo más acertado las canciones de Sojo, Carreño, Nin, Falla, Obradors y Turina, donde su instrumento vocal sonó más compacto y seguro. Fue acompañado correctamente por Nicole Postel.

IBEROAMERICA 1978

Dentro de la serie de actos programados para conmemorar la efemérides del descubrimiento colombino, actuación de la Coral Polifónica de Las Palmas —que inaugura la actual temporada—, bajo la dirección de su titular, Juan José Falcón Sanabria, en la Catedral, interpretando obras del archivo musical de este templo, de Yoldi, Diego Durón, González Montañés, Joaquín García y Francisco Redondo, acompañada en esta ocasión por un conjunto instrumental integrado por los profesores de la Orquesta Sinfónica de Las Palmas, Valerie Aldrich (arpa), Colin Wilson (fagot), Daniel Hamerton (contrabajo), Peter Rendle (oboe) y Pedro García Alonso (trombón); y partituras de otros autores en la segunda parte. La Coral revalidó con unas versiones modélicas su reconocida calidad, refrendada internacionalmente, y la capacidad de su director. Fueron solistas la soprano Olga Santana y el tenor Jesús Quevedo. Un concierto por la Orquesta Sinfónica de Las Palmas, dirigida por el compositor venezolano Inocente Carreño, dedicado casi en su integridad a sus propias obras, salvo la **Pieza para orquesta**, de Federico Ruiz, con carácter de estreno mundial, muy interesante. Las partituras de Carreño están muy bien instrumentadas, demostrando su conocimiento de la técnica de la composición y su dominio de la orquestación, por lo que, aunque sus ideas no son muy originales, su audición resulta agradable y se sigue con cierto interés. En **Cinco canciones venezolanas** —interpretadas por la so-

prano Violeta Alemán con fresca y bien timbrada voz— y **Margariteña** (glosa sinfónica), las obras más sugestivas, en mi opinión, del programa, se apreciaron claramente su inspiración en el folclore venezolano.

ORQUESTA SINFONICA

Bajo la dirección del norteamericano Laurence Siegel, un interesante programa con los conciertos en **Do mayor**, para flautín, de Vivaldi, y el de Vaughan Williams para tuba, en los que actuaron como solistas, con buena fortuna, Judith Treggor (flautín) y Walter Stormont (tuba), miembros de la Orquesta. Llamó la atención el **Concierto para tuba** —en primera audición local—, que estimo es un instrumento de limitadas posibilidades como solista. La obertura verdiana de **La fuerza del destino** tuvo una versión aceptable, y la **Cuarta sinfonía** de Tchaikowsky alcanzó un plausible nivel. Poco convincentes la obertura de **Los maestros cantores** y la **Segunda sinfonía** de Brahms, y pasable el «intermezzo», de Delius, **Paseo por el jardín del Edén**, es el balance del concierto dirigido por Louis F. Simon, en el que Gonçal Comellas no estuvo medianamente acertado como solista del **Op. 6, número 1**, de Paganini, pues no posee aún la formación y madurez técnica mínimamente exigible para afrontar las dificultades y efectismos de la partitura paganiniana. Joaquín Serrano fue un estimable intérprete del **Concierto en Sol mayor para piano**, de Ravel, y de **Totentanz**, de Liszt; recibió un homenaje por su ayuda a la Orquesta Sinfónica de Las Palmas, aunque el auditorio no se enteró en qué consistió la misma. Acompañó en su habitual línea Marçal Gols. Aséptica la **Sinfonía concertante KV 297, para instrumentos de viento**, de Mozart, solamente soportable en las intervenciones de los solistas Peter Rendle (oboe), Ian Holleway (clarinete), Colin Wilson (fagot) y Carol Faibish (trompa) —todos miembros de la Orquesta—, por su calidad instrumental, pues Marçal Gols, aunque marcó bien la medida, la llevó tan pesadamente que la hizo soporífera.

CARMELO DAVILA NIETO

POLCAR

79

CATALOGO GENERAL ESPAÑOL DE

- DISCOS
- CASSETTES
- CARTUCHOS
- LIBROS

MUSICA CLASICA

Y COMO NOVEDAD SE INCLUYE

- CATALOGO GENERAL DE EQUIPOS DE ALTA FIDELIDAD

Para pedidos, dirigirse a RITMO, Virgen de Aránzazu, 21, MADRID-34. Se remite contra reembolso de su importe: 450 pesetas, más 40 de gastos de envío.

Sevilla

El núcleo principal de la vida musical sevillana durante la primera parte del curso ha estado a cargo de la Obra Cultural de la Caja de Ahorros «San Fernando», con el ciclo de Música Andaluza en primer lugar: siete sesiones muy variadas y de mucho nivel artístico; bastan nombres y títulos: «Música medieval», por el Cuarteto Polifónico de Madrid, que dirige José Foronda y el dúo Anne Perret, «mezzosoprano», y Rodrigo de Zayas, laudista; «Música para órgano», por Francis Chapelet; «El Piano contemporáneo», por Angeles Rentería; «La Música sinfónica», por la Orquesta Bética Filarmónica, dirigida por su titular, Luis Izquierdo, con Juan Rodríguez Romero como solista de su propio **Concierto de piano**; «La Música de vanguardia», por Francisco Guerrero, con grabaciones electrónicas, y una sesión dedicada exclusivamente al compositor Manuel Castillo, a cargo de él mismo, la soprano Angeles Zanetti y el Cuarteto Numen. Y como conferenciantes o presentadores, Ismael Fernández de la Cuesta y Enrique Sánchez Pedrote. Todos los actos alcanzaron un excelente promedio de asistencia. Además fue conmemorado el centenario obituario de Hilarión Eslava —que dejó en Sevilla su famoso **Miserere**— con un recital de órgano en la Catedral por el titular, padre José Enrique Ayarra, precedido de sendas evocaciones literarias por el propio concertista y Enrique Sánchez Pedrote, así como el sesquicentenario de Schubert con una audición «marathoniana» de varias obras representativas, interpretadas, respectivamente, por los cantantes Ana Higuera, Tomás Cabrera y Manuel Bermúdez; el Cuarteto de Madrigalistas de Madrid; los pianistas Hanae Nakajima y Ana María Gorostiaga; el Cuarteto Philharmonia, de Bucarest; el Coro Nacional de España, de Lola Rodríguez de Aragón, y la Orquesta Bética Filarmónica, dirigida, alternativamente, por Luis Izquierdo y Sheldon Morgenstern. Y como sesiones del curso normal, bajo el título de «Viernes musicales», la propia Caja de Ahorros ofreció, en la capital, las actuaciones del pianista Steven de Groote, el Quinteto de Metales de Annapolis y la Orquesta de Cámara de Praga, que dio



Julio García Casas, Presidente de Juventudes Musicales de Sevilla, que este curso cumple veinticinco años de actividad.

otro concierto en la Facultad de Bellas Artes. La misma entidad llevó a cabo paralelamente, en diversas localidades de la provincia, una intensa campaña de difusión artística con los expresivos títulos de «Información musical», «El Recital», «Formas primitivas y evolución de la guitarra», «La Música de cámara y los instrumentos de viento a través de la historia», con un total de sesenta y cinco sesiones, a cargo del dúo Perret-Zayas, Angeles Rentería, Grupo Metales de Sevilla, Trío Checo de Londres, Coral «San Felipe Neri», Steven de Groote, los también pianistas Cristina Ortiz, Ramón Coll y Milosz Majin; el Cuarteto Numen, los guitarristas Pilar Jiménez y José Lázaro, Coro de Cámara y Quinteto de Viento del Ateneo de Sevilla y Trío del Conservatorio de Málaga.

La simple enunciación de lo que antecede coloca a la entidad que lo ha realizado a sus expensas y con la dirección técnica de Luis Izquierdo en un lugar preeminente y ejemplar de la promoción musical.

La Delegación local de Juventudes Musicales celebra este curso sus «Bodas de plata» con Sevilla organizando una serie de conciertos tan extensa como interesante, cuya lista es la siguiente: Dúo Ramos-Ferrer de violoncelo y piano; el

percusionista Francisco Javier Planes con Angel Soler al piano; la Orquesta del Conservatorio dirigida por su titular, Manuel Galduf, y como solista de violín Pedro León; el dúo de viola y piano Heir Kraschl-Juan R. Romero; las sopranos Rosario Bautista y Pilar J. Olivares acompañadas por Pepita Hernández, participando también el percusionista Pedro Vicedo; el Trío Checo de Londres y el M. C. P., de Rouen, y el Cuarteto «Soni Ventorum», de Seattle; la Escolanía Frexnense, dirigida por Angel J. Vinagre, y los pianistas Joaquín Achúcarro y Josette Morata, esta última patrocinada por el Instituto Francés. Todo esto sólo hasta fin de año, continuando la temporada de Juventudes Musicales al mismo ritmo.

La cátedra universitaria «Cristóbal Morales» ofreció dos conciertos de piano a cargo de Angeles Rentería el primero y presentando, con la Sociedad «Dante Alighieri» y la Sevillana de Conciertos, en el segundo, al pianista italiano Giovanni Carmassi. La Sociedad para el Fomento y Defensa del Organó, recién creada, promovió un recital en el de la Catedral hispalense, uno de los mejores del mundo, que fue interpretado por el organista titular, José E. Ayarra. Y, por su parte, la Delegación Provincial del Ministerio de Cultura organizó el ciclo «Música en la Navidad», en el que han participado las siguientes agrupaciones locales: Coral «San Felipe Neri», Coros de Cámara del Ateneo y de Sevilla, Coro Universitario y Coral Sevillana con el organista Juan M. Pedrosa, siendo los directores respectivos Fernando España, José A. Delgado, Ignacio Otero, Luis Izquierdo y Juan R. Romero; la Orquesta Bética Filarmónica, con su titular, Luis Izquierdo, y como director invitado el norteamericano Sheldon Morgenstern, culminando el ciclo y todo el año musical sevillano con la interpretación del **Oratorio de Navidad**, de J. S. Bach, por la Coral de Marsburg con la Orquesta de la Radio del Sudoeste Alemán de Frankfurt, bajo la dirección de Rolf Beck. Finalmente, hemos de informar que durante el período a que se refiere este apretado resumen —que no permite ni el intento de un apunte crítico— la Banda Municipal de Sevilla, que dirige el maestro José Alberó, dio en el Patio de los Naranjos catedralicio unos veinte conciertos, con unas ciento sesenta obras diferentes, lo que constituye un verdadero «record».—F. M.

Bilbao

● Coincidiendo con el LXXV aniversario de la inauguración de la Sala de Conciertos, gran recital de guitarra a cargo de Narciso Yepes. Mucho público en la Sala y un programa amplio, con obras de J. S. Bach, A. Le Roy, A. Kühnel, F. Sor, F. Carulli, S. Bacarisse, I. Albéniz, E. Granados y F. Tárrega.

Narciso Yepes mostró una gran calidad de sonido y nitidez en su fraseo, siendo de asombro los pianísimos logrados con su guitarra de diez cuerdas.

Destacamos en este aspecto el **Colectivo de canciones y dan-**

zas, de A. Le Roy, y la **Suite** de A. Kühnel. La **Fantasia lugareña**, de Sor, tuvo un aire popular y muy espectacular y de efecto artístico. En las obras del resto de autores dio un sesgo más multitudinario a la guitarra, más directamente popular, advirtiendo que todo lo que interpreta este genial artista y universal guitarrista tiene una indudable categoría de obra de arte.

● Brillante concierto del Coro de Cámara de Bilbao el que ha celebrado esta Asociación de Música en la iglesia de Nuestra Señora del Carmen, de Indauchu, que ha reunido a buen número de aficionados.

En el programa los temas elegidos constituyeron una antología del villancico o cancionero polifónico navideño de todas las

épocas, desde el siglo XVI hasta nuestros días.

● Biotz-Alai y la Coral de Elizondo han ofrecido un concierto en Algorta. El Biotz-Alai ofreció obras de distintos temas, mostrando su maestría en la interpretación y la perfecta conjunción de sus cincuenta voces, dirigidas por el maestro Juan José Gainza.

La Agrupación Coral de Cámara de Elizondo, dirigida por su maestro, Juan Eraso, ofreció una serie de obras, internacionales y vascas, en euskera, que igualmente tuvieron su brillantez, al igual que el Biotz-Alai.

● Concierto de la Orquesta Sinfónica en Durango, con la presentación del pianista Luis Angel Sarobe.

A pesar de la extrema situación por la que atraviesa dicha Orquesta Sinfónica, se ofreció un concierto, bajo la dirección del maestro Urbano Ruiz Laorden, subdirector de la misma, a beneficio del joven pianista durangués Luis Angel Sarobe.

Y a propósito de la Orquesta Sinfónica, ésta se encuentra en grave situación, ya que se necesitan 40 millones para poder desarrollar una actividad de calidad estable y profesionalmente remunerada, teniendo en cuenta que la plantilla actual es de 70 personas. Esta falta de recursos ha producido el que los músicos no han cobrado todavía el segundo semestre del año pasado. El sueldo último que cobraron estos maestros fue de 14.000 pesetas.—J. URQUIJO.



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

La casa más surtida en discos
microsurco de toda Andalucía

Casa Damas

SIERPES, 65 - SEVILLA

directorio comercial

PIANOS, ORGANOS Y ACORDEONES

BILBAO TRADING, S.A.

Marqués del Puerto, 9
Teléf.: 415 52 55-44
BILBAO-8

Modesto Lafuente, 41
Teléf.: 234 90 20
MADRID-3

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-20

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)

RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1
(esquina a Arenal, 14)
Teléf.: 232 85 88
MADRID-13

RINCON MUSICAL

Plaza de las Salesas, 3
Teléfs.: 419 59 14 - 419 29 19
MADRID - 4

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)

VELLIDO, S.A.

Marqués del Puerto, 9
Teléf.: 415 52 55-44
BILBAO-8

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

GARRIDO

Instrumentos de Música
Guitarras española y acústicas
Desengaño, 2 - Valverde, 3
(detrás Telefónica)
Teléf.: 222 72 02
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

RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1
(esquina a Arenal, 14)
Teléf.: 232 85 88
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

RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1
(esquina a Arenal, 14)
Teléf.: 232 85 88
MADRID-13

INSTRUMENTOS DE ARCO

Violines - Violas - Violonchelos
y Contrabajos

GARIJO

Santiago, 8
Teléfs.: 248 17 94 - 248 05 13
MADRID - 13

RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1
(esquina a Arenal, 14)
Teléf.: 232 85 88
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

RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1
(esquina a Arenal, 14)
Teléf.: 232 85 88
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

RESPALDIZA

Plaza de Celenque, 1
(esquina a Arenal, 14)
Teléf.: 232 85 88
MADRID-13

DISCOS, CASSETTES Y CARTUCHOS

BASF

Paseo de Gracia, 99
Teléf.: 215 13 54
BARCELONA-8

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

CEHASA

Foto - Cine
Sonido - Alta Fidelidad
Discos - Cassettes
Laboratorio - Pista Magnética
Intercomunicación
Villanueva, 3
Teléf.: 226 97 38
MADRID - 1

COMERICA HI-FI

General Cabrera, 21
Teléfs.: 270 28 51 - 279 80 21
MADRID - 20

COMERCIAL EAR

Av. de Sarriá, 67 - bis
(esquina Taquígrafo Garriga)
Teléf.: 239 31 03
BARCELONA (29)

DEEP SOUND HI-FI

Un nuevo concepto de "ver"
la música
Amplificadores. Receptores. Gra-
badoras. Video Tapes. Giradis-
cos. Discos
Goya, 5 (Pasaje Carlos III)
Teléf.: 276 16 47
MADRID - 1

EAR

H. Fournier, 21
Teléf.: 25 34 11
VITORIA

FOX IN - DEL - SON

Agujas y Fonocápsulas
Calle Alta, 58
Teléf.: 23 97 66
SANTANDER

TRINGENIER

Compañía de Electroacústica
Española, s.l.
Gruce, 3
Teléf.: 255 53 84
MADRID-17

VIETA

Bolivia, 239
Teléfs.: 307 47 12 - 307 47 16
BARCELONA-20

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

GAVEAU

PLEYER

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