RITMO

AÑO XLVIII • NUM. 477 • EXTRAORDINARIO MONOGRAFICO

centenario del fonografo

DISEÑO: J. AZURMENDI

PRECIO: 300 PTAS.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

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**

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

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 XLVIII • DICIEMBRE • NUM. 477

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

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

Precio suscripción. ESPAÑA: Año, 1.000 ptas.
Número suelto, 300 ptas. Atrasado, 125 ptas.
EXTRANJERO: Año, 15 dólares USA.

Depósito legal: TO-2-1958
Edita: RITMO, S. A.
Francisco Silvela, 15. MADRID-6

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

Fundador: Fernando Rodríguez del Río.

Director: Antonio Rodríguez Moreno.
Subdirector: Angel-Fernando Mayo Antoñanzas.

ASESORES DE DIRECCION:

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

COORDINADORES:

Angel Carrascosa Almazán.
Santiago Herrero Villa.

PROMOCION GENERAL:

Fernando Rodríguez Polo.

REDACTORES Y COLABORADORES:

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

CORRESPONSALES NACIONALES:

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

CORRESPONSALES EXTRANJEROS:

Nicolás Koch-Martín y Rosario Marciano **(Europa)**, Célida Villalón **(Estados Unidos)**, Néstor Echevarría, Leticia Pagano, Sergio Curia **(Sudamérica)**.

Equipos gráficos: Barahona y J. Azurmendi. Diagramación: Polo. Rótulos: Manuel Pliego. Diseños portada: J. Azurmendi.

Sumario

Págs.

EDITORIAL: **Ceremonia de la confusión** 5
Sueño y realidad de un número extraordinario 7
Cronología de cien años de sonido grabado, por Fernando Peregrín Gutiérrez 9
El sonido grabado y el disco: Del fonograma al holograma. Crónica informal de cien años de sonido grabado, por José Luis Pérez de Arteaga 17
Sistemas de grabación anteriores a Edison, por Leonard Marcus. Traducción de Roberto Andrade Malde 29
Edison, productor de discos, por Bridget Paolucci. Traducción de Santiago Herrero Villa 39
Los medios de reproducción en imágenes. Historia pictórica de un siglo de «máquinas parlantes» 43
El disco y la industria, por Pablo Cano Capella 61
Las primeras grabaciones: La etapa histórica de la fonografía, por Juan Manuel Puente 67
Las mejores grabaciones de un siglo de sonido reproducido: Lista confeccionada por RITMO 71
Apuntes para una interpretación del disco clásico en el Centenario del fonógrafo, por Joaquín Rubio Tovar 75
Encuesta internacional: **Las grabaciones preferidas por la Crítica:**
Participan: Ramón Barce (España), Dr. Karl Breh (Alemania), Peter Cossé (Austria), Antonio Fernández-Cid (España), Richard Freed (U. S. A.), Jean Gallois (Francia), Carlos Gómez Amat (España), Ingo Harden (Alemania), Alfred Hoffman (Rumania), Igor Kipnis (U. S. A.), Robert Layton (Inglaterra), Wolf Eberhard von Lewinski (Alemania), Tomás Marco (España), Leonard Marcus (U. S. A.), Marcel Marnet (Francia), Martin Meyer (Suiza), Xavier Montsalvatge (España), Carl de Nys (Bélgica), Andrew Porter (Inglaterra-U. S. A.), Fernando Ruiz Coca (España), Andrés Ruiz Tarazona (España) y Ulrich Schreiber (Alemania) 83
Los premios del disco y su pequeña historia. Consideraciones sobre algunos premios del disco y sobre el Premio Mundial del Disco de Montreux, por Nicole Hirsch-Klopfenstein. (Traducción de María Santos Guerrero.) 97
«Affiches», «posters», «plakatten», carteles. Antología gráfica de un juguete revolucionario 103
El fenómeno apasionante y discutido de la grabación pirata, por Angel F. Mayo 109
Pro y contra. Artistas a favor del disco, por Angel Carrascosa Almazán. **Artistas en contra del disco,** por J. C. Ruiz Silva 119
Las grandes voces y el disco: Apuntes para la historia de la voz en relación con los medios de reproducción sonora, por Arturo Reverter y Roberto Andrade Malde ... 125
Reportaje sobre la fabricación de un disco de gramófono, por Fernando Peregrín Gutiérrez 148
Pequeña encuesta: Los gustos musicales de los famosos de la vida española, por José Luis García del Busto ... 152
Hi-Fi para todos (3): Aspectos del sonido. Estudio de equipos de alta fidelidad bajo tres niveles económicos distintos, por Alfredo Orozco 159
El sonido grabado en la Argentina. Su trayectoria, por Néstor Echevarría 167
Noticias 169
Avance de información internacional, por Fernando Peregrín Gutiérrez 171
Crítica discográfica. Ofertas Fonogram, Hispavox, EMI, Polydor y CBS 175
Comentan: Gonzalo Alonso Rivas, Roberto Andrade Malde, Domingo del Campo Castel, José Luis García del Busto, Fernando Gil Olalla, Luis Jiménez Clavería, Agustín Muñoz Jiménez, Fernando Peregrín Gutiérrez, Enrique Pérez Adrián y Arturo Reverter.
De Madrid, al cielo: Querer no es poder, por Arturo Reverter 192
CRONICAS NACIONALES:
Bilbao, por José de Urquijo 196
Galicia: **Galicia, acto fallido,** por Louis Rodríguez Andrade . 197
Eu teño un cravo no fondo do corazon, por Xoan M. Carreira 199
Valencia, por Luis Martínez Richart 200
Directorio comercial 201

EXTRAORDINARIO MONOGRAFICO: CENTENARIO DEL FONOGRAFO Coordinador: **JOSE LUIS PEREZ DE ARTEAGA**

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

ed Musical

BIBLIOTECA MUSICAL

Nuestras nuevas instalaciones de Madrid cuentan con la más amplia y mejor organizada Biblioteca Musical de España. Un sistema de autoservicio y de exposición permanente garantiza a nuestros clientes el mejor servicio. En la gráfica se puede apreciar una vista de las dos plantas que tenemos dedicadas a nuestra Biblioteca Musical.

Carlos III, 1 - MADRID- 13 - Teléfs. 248 09 24 - 247 63 65

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

EDITORIAL

CEREMONIA DE LA CONFUSION

Los españoles nos encontramos en la ceremonia cotidiana de la confusión como peces en el agua. Leemos poco, escuchamos menos y apenas observamos analíticamente nuestro entorno y a nosotros dentro de él. De aquí la tendencia irrefrenable a despreciar lo que no entendemos y a hacer de la ignorancia el ritual en la ceremonia de nuestros embrollos individuales y colectivos.

El relevo de Rafael Frühbeck al frente de la Orquesta Nacional ha provocado una catarata de reacciones, que han de ser, por lo común, reconducidas, para tratar de comprenderlas, al marco brevemente descrito. Ya la misma «sorpresa» general que ha causado la medida es algo así como el regodeo en la desinformación voluntaria. Desde la primera hora de la Dirección General de Música se supo que la Orquesta y Coro Nacionales iba a constituirse en 1978 como organismo autónomo, que es una institución mucho más adecuada en términos administrativos, aunque así no lo crea, por lo oído, algún profesor de la Orquesta, que un servicio público sin personalidad. Desde el 6 de octubre de 1977, fecha de las primeras declaraciones de Jesús Aguirre, precisamente en **A B C,** confirmadas pocos días después en **Cambio 16** y ampliadas por el segundo canal de Televisión Española el 4 de diciembre siguiente, se sabía también que el Director general pensaba diseñar una política musical con cambios: «No pienso ser director general de músicas celestiales... Los conciertos no tienen por qué ser clubs sociales... La oferta oficial debe estar abierta a la rotación de los talentos españoles, que no son pocos... Cuestión primera e importante es la creación de un público distinto... No es el Estado, por dejación de autoridad, sino las camarillas, quien ha manejado la Música en España». Por muy generales que pudieran parecer estas frases y otras análogas, para el buen entendedor estaba claro que Aguirre reclamaba para sí el ejercicio de su legítima autoridad, al tiempo que anunciaba propósitos, cuando menos, revisionistas.

Mientras tanto, el director de la Orquesta Nacional había envidado una vez más —él mismo ha hablado en su carta a **El País** de su proclividad a presentar la dimisión— en un peligroso juego que vamos a llamar, provisionalmente, «Que viene el lobo». La Orquesta Nacional había realizado, en la segunda semana de octubre, una excursión por Italia tan brillante en lo artístico como conflictiva en lo material a causa de la deficiente organización del viaje. Al regreso, acusaciones, quejas, caza de brujas, amenazas de plante y renuncia de Frühbeck al cargo, por escrito. El Director general, preocupado con problemas presupuestarios y de organización acuciantes, dice que allí no dimite nadie y que no es el momento de venirle con esos tiberios. Tiras y aflojas. Reconsideraciones. Como siempre hizo en ocasiones anteriores, por él igualmente controladas, el titular de la Orquesta Nacional «accede» a retirar la dimisión. La jugada le ha salido bien una vez más. Las aguas tornan a su cauce. Salvado el mal momento, vamos a sumar una temporada más como si aquí no hubiera pasado nada.

Pero a poco Aguirre comienza a planificar la administración de los medios de que sabe va a disponer en 1978, y como son escasos, renuncia a imposibles protagonismos de la Administración, para acentuar su contenido gestor al servicio de la vida musical que pueda autogenerarse con el apoyo o la orientación, no la intervención directa, del Estado: atención a la Orquesta Ciudad de Barcelona, que contará con coro propio, la organización de las sesiones de ópera para la juventud, apoyo —¡al fin!— a las orquestas no estatales, preparación del proyecto de colegiación profesional del músico, y sobre todo colaboración en la organización descentralizada de numerosos conciertos en localidades de menos de cincuenta mil habitantes. Mas no conviene olvidar que la Dirección General de Música ha heredado de la desaparecida Comisaría sólo un «bien» indiscutiblemente propio, la Orquesta Nacional, y que esta casa está en franca decadencia. El Ministerio de Cultura ya había modificado su naturaleza jurídica. También se sabía que estaba en estudio el Reglamento de la agrupación, en el que, lógicamente, habrán de regularse los procedimientos de participación de sus profesores en la administración y dirección de la Orquesta. Entonces, si todo lo hasta aquí relacionado era potencialmente de dominio general sin mayores secretos, ¿cómo cabía esperar que el Director general no afrontase la realidad actual del conjunto y no iniciase los cambios necesarios por la única vía de penetración «normal», el relevo de un titular desgastado por quince años de monopolio, en cuyo contrato figuraban cláusulas de extinción en su día libremente pactadas? ¿Por qué extrañarse ante el procedimiento seguido para la contratación de Ros-Marbá, una de las escasas opciones posibles tras la que quizá hubiera sido menos discutida, la del por el momento inasequible López-Cobos, a no ser que se hubiera tratado de importar a precio de oro el maestro indiscutible que hoy no existe en la dirección de orquesta española? ¿Por qué rasgarse las vestiduras ante una decisión legítima, contractual, planteada con gran antelación a su efectivo cumplimiento y coherente con las directrices gestionarias a corto plazo —Aguirre ha indicado que los contratos de los titulares de la Orquesta Nacional no deben prolongarse, a su juicio, más allá del lustro— de la Dirección General de Música?

Es difícil salvar a alguien en el oficio de tinieblas para solista, coro y gran orquesta —no podía ser menos— tan concienzudamente ejecutado en estos días. Rafael Frühbeck se dedicó a desenfilarse, parapetándose tras opiniones de terceros o la oleada emocional de sus incondicionales, estadísticas desustanciadas, placas conmemorativas que nada significan más allá del ámbito de afectos o de intereses donde se generan y se reparten, disquisiciones de mala política y también tras una falta de capacidad para la autocrítica sólo comparable a la de memoria que igualmente aparenta padecer. Cristóbal Halffter, inopinadamente, desvió la atención del fondo del problema a cuestiones hoy por hoy marginales y con argumentos de subido tono demagógico, ya que pretendían fundamentarse en datos más que discutibles sobre la intervención de las orquestas sinfónicas del mundo en la designación de sus titulares. Su tío Ernesto, al que ni sus muchos años pueden disculparle el fondo ni la forma de la increíble carta que le publicó **A B C** el 3 de enero, tras invocar al Rey y recordarnos la importancia de sus méritos, no sólo llegó a deslizar ominosamente, al zarandear a Ros-Marbá por haber aceptado el contrato ofrecido, que «cualquier orquesta puede, si se lo propone, hundir al mejor director», sino que se atrevió a echarle en cara «su abandono de la entidad madrileña (la Orquesta de Radiotelevisión Española) por impulsos catalanistas». En este punto la ceremonia de la confusión se trocaba en esperpento, porque este hombre, de apellido y ancestros no españoles, es el coautor de **Atlántida,** se ha ocupado con la música ecuménica de Manuel de Falla y el texto catalán hondamente hispánico de Jacinto Verdaguer durante más de veinte años, y la Música de España ha de preguntarse, estupefacta, cómo ha entendido el discípulo del universal don Manuel la obra de la que se considera, legítimamente, coautor, cuando reprocha a un músico catalán el amor por la patria chica y la voluntad de servirla. Claro que en Barcelona se produjeron igualmente críticas de acusado provincianismo lugareño a Ros-Marbá por su «defección», y se han emitido juicios de valor sobre si la Orquesta Ciudad de Barcelona es de «segunda», cuando la entregan a otro director bisoño. Ernesto Halffter va bien acompañado, ciertamente.

A B C y **El País,** comandados, respectivamente, por Antonio Fernández-Cid y Enrique Franco, y aportando en el instante clave, como guinda de cada pastel, a dos de sus columnistas más leídos, ambos coincidentes sólo en alardear de ser el ciudadano español más analfabeto en cuestiones musicales, han propuesto las posturas más encontradas en la confusa polémica. Era natural. El lector de hoy ha podido así ser testigo del antepenúltimo coletazo de la ya rancia pugna de las camarillas por el control de la mezquina vida musical centralista que giraba en torno a la Orquesta Nacional. Fernández-Cid fue el profeta de la buena nueva frühbeckiana y pieza clave en la «operación de los dieciséis» que nada democráticamente llevó al joven Frühbeck a la codiciada titularidad de la única Orquesta del Estado. Enrique Franco, entonces crítico de **Arriba,** luchó denodadamente por conseguir el puesto para Odón Alonso. No dejaba de tener razón Frühbeck cuando, en su carta publicada en **El País,** intentaba atraer la atención sobre los titulares de la Orquesta de la Radiotelevisión Española, porque no puede haber olvidado las durísimas críticas con que le hostigó Franco durante varios años —¡ríanse ustedes de las actuales de nuestro Arturo Reverter, quien, al fin y al cabo, no tiene gato encerrado en la talega!—, hasta que la creación de la segunda Orquesta del Estado y su evolución acalló los virulentos ardores de su analítica y temible pluma, cuyo rescoldo ha vuelto a reavivarse pálidamente en estos días de confusión y lágrimas. En fin, **El Imparcial** habría puesto en este pandemónium la nota «camp» o «kitsch», como prefieran ustedes, si la imagen de los profesores de la Orquesta Nacional servida al ya casi alucinado lector por

(Concluye en la pág. 7.)

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Desde el violoncelo hasta la partitura.
Desde el metronomo hasta el „synthesizer."
Desde Bach hasta el „Beat."

Vea, oiga, disponga.

Expositores de todo el mundo presentan la más diversificada oferta de su ramo. Desde el sonido clásico hasta el novedoso ‹sound› electrónico.

Instrumentos de viento, de cuerda, de cuerdas punteadas, de percusión y de teclas. Acordeones y armónicas. Instrumentos electrónicos. Amplificadores, micrófonos, altavoces. Partes y accesorios. Editoriales musicales.

Sea cual fuere su especialidad como comprador del ramo:

La ‹obertura› del buen éxito para el próximo año comercial tiene lugar en Francfort.

En la Feria que da la entonación.

Feria Internacional Especializada de Instrumentos Musicales.

Feria Internacional
de Francfort

26.2–2.3.1978

Información, venta de boletos en contaduría, consejos de viaje:

Cámara de Comercio Alemaña para España: MADRID 4, Barquillo 17, Tel. 222 10 40, BARCELONA 8, Córcega 3 01-3 03, Tel. 2 28 81 01.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

SUEÑO Y REALIDAD DE UN NUMERO EXTRAORDINARIO

Al iniciar la andadura por los vericuetos de 1977, cansados y a la vez fortalecidos por el esfuerzo que costó llegar a editar el número dedicado a Manuel de Falla, ya anunciábamos que trataríamos de cerrar el nuevo año con otro extraordinario en torno al centenario del fonógrafo.

Aquella declaración nacía de la confianza en nuestras fuerzas. La elaborada realidad actual de RITMO se ha forjado —conviene no olvidarlo— en el yunque de la crítica discográfica de unos años a esta parte. Parecía así que el número especial dedicado al fonógrafo y su significación cultural nos iba a venir dado como consecuencia de la experiencia acumulada, fluidamente, con una sobrecarga redaccional y editorial no superior a la que había exigido el número Falla. No ha sido así, y al presentar hoy este hijo dolorosamente gestado y parido queremos reconocer que en estos últimos meses hemos atravesado por su causa momentos a veces de desaliento y siempre de honda preocupación.

El número que el lector tiene, al fin, entre sus manos es, indudablemente, el más ambicioso y, en varios aspectos, el más importante que nuestra publicación ha abordado en su ya casi medio siglo de existencia. Sin embargo, insistimos, es también el que como ninguno ha puesto al límite de sus actuales posibilidades la estructura general de una publicación que por un instante había olvidado sus fronteras y el desnutrido mercado en que hemos de desenvolvernos. Pero no queremos ser injustos al mostrar un poco los claroscuros de una aventura tan apasionante como peligrosa. No han faltado esta vez mesurados apoyos económicos ni el aliento de fervorosos incondicionales. Por multitud de razones queremos centrar en Luis Sagi-Vela, el más entusiasta profeta aquí y allá de este número monográfico, nuestro agradecimiento a quienes nos escucharon, primero, y creyeron siempre, después, que RITMO cumpliría su promesa. Especial reconocimiento merecen el Ministerio de Cultura a través de sus Direcciones Generales del Libro y Bibliotecas, de Música y de Difusión Cultural, y así queremos hacerlo constar expresamente.

Este número, más que extraordinario «descomunal», que hoy ofrecemos no es, ciertamente, sólo el de más páginas y el más ilustrado gráficamente de todos los lanzados, con numerosos inéditos en España, sino también el más internacional, con valiosas aportaciones provenientes de diez países: Nicole Hirsch-Klopffenstein ha escrito en exclusiva su interesante estudio sobre los premios discográficos; Leonard Marcus y su equipo de High Fidelity han autorizado la traducción e inserción de trabajos propios fundamentales; veintitrés críticos españoles y extranjeros —algunas respuestas más llegaron, lamentablemente, cuando ya era imposible incluirlas— nos han honrado con su comentario sobre la grabación para ellos más representativa o memorable entre la multitud de documentos discográficos que han hecho historia; a la colaboración que no deja de enviar Néstor Echevarría desde Buenos Aires en estas ocasiones se ha sumado la muy buscada por nosotros —él lo sabe bien— de Juan Manuel Puente. En fin, en un efecto de «boomerang», el contenido del número se extiende más allá de nuestra circunstancia para hacer de él un producto que creemos atractivo no sólo para hispanoparlantes.

Mas veamos un poco la otra cara de la moneda. Por ejemplo, pese a la amplitud inusitada de la paginación, nos hemos visto obligados a retirar varios trabajos, que publicaremos a lo largo de 1978. En este sentido es conveniente destacar que José Luis Pérez de Arteaga, esforzado coordinador del número poco menos que a costa de su salud, ha sido el primero en posponer colaboraciones propias en beneficio de la opción de otros redactores o participantes. Más lamentable aún es la ausencia del artículo que jamás debía haber faltado en un número de esta naturaleza: la historia de la fonografía española. ¿Causas de la ausencia? Bien; en primer lugar, pues aquí no nos duelen prendas, nuestros propios errores de planteamiento; pero también cierta crónica incapacidad de respuesta de nuestra industria a toda incitación que no provenga de su propio y, en general, poco imaginativo «marketing». En el fondo, es un problema de esa profesionalidad, asumida con todas las consecuencias, que, por unas causas u otras, nos falta a todos. La realidad es que RITMO tiene esta espina clavada en lo hondo, y que va a ser casi cuestión de dignidad extraerla cumplidamente.

Y algo más, que es ya la horma de nuestro zapato: la tardía salida de la Revista. Ciertas vacilaciones en el último cuatrimestre de 1976 y las vicisitudes editoriales del número Falla provocaron, inevitablemente, el retraso que hemos arrastrado, buenos propósitos de la enmienda en vano, durante 1977. Tienen sobrada razón los lectores que una y otra vez ponen el dedo en la llaga, más extensa aún por el relativo desbarajuste que venimos padeciendo en el reparto del correo de «segunda clase» (?). Ahora, el número dedicado al fonógrafo nos va a dejar la secuela de su propio y autogenerado retardo. Incluso su contenido «normal» acusa el problema más que en ninguna otra ocasión, y así, el «Avance de Información Internacional» y la «Crítica discográfica» de las ofertas de otoño-invierno que aún restaba comentar han quedado desfasados, si bien hemos decidido mantener su publicación por el valor informativo genérico que contienen, aunque sea «a posteriori». ¿Podemos atrevernos, no obstante, a invocar el penúltimo grado de la paciencia de nuestros lectores? El número de enero-febrero está ya en la prensa... El conjunto de los números de 1978 están ya planificados... RITMO aspira ahora tratar de mantener la paginación media alcanzada, al tiempo que da la batalla al retraso acumulado. Cuando llegue el próximo diciembre será Franz Schubert, en el sesquicentenario de su tránsito, el «leit-motiv» de otro número especial, que deberá salir a la luz dentro de fecha y más a tono con nuestras verdaderas posibilidades. Es decir, en el fondo sabemos que somos incorregibles, lo que es, por paradoja, la mejor garantía para nuestros lectores; pero hacemos solemne declaración de asimilar la dura lección recibida en los últimos y angustiosos meses.

La realidad que hoy presentamos no es, por tanto, reflejo exacto del sueño que hemos alimentado en 1977, cien años después de que balara en un cilindro el corderito edisoniano. Mas, aun manteniendo nuestra sincera autocrítica, permítasenos un cierto sentimiento de legítimo orgullo al contemplar esta «perversa» criatura. Sabemos que señala una cota de fulgurante brillantez a la que tenemos que decir adiós quizá para varios años, si pretendemos que de la realidad nazcan nuestros futuros sueños, y no al contrario. Al dejarla en manos de nuestros lectores, sólo queremos pensar ya en la tarea que tenemos por delante. Quizá este número extraordinario reavive la confianza y el apoyo que necesitamos para llegar a la cita schubertiana a tiempo y sin perder la compostura. Sería señal de que el niño, en definitiva, no nos ha salido del todo «malo».

EDITORIAL (conclusión)

Concha Gil de la Vega, como consecuencia de comentarios anónimos por ella recogidos, no fuese para desalentar definitivamente a quien aún se aferrase a un rayito de optimismo en medio de tan degradada situación: según la comentarista, los profesores aspiran al «ghetto» musical; al inmovilismo defendido con siete cerrojos más retranca; al «Déjennos ustedes en paz, que aquí sólo deben tener voz y voto los músicos»; a la democracia de los derechos, pero no a la de las obligaciones. Tangenciales al problema de fondo, dos de las anónimas afirmaciones ponen los pelos de punta: «Nuestra respuesta rotunda (a participar en la programación de la ópera) es NO. Una orquesta que hace ópera se endurece», ésta es la primera; y la segunda, al recordar la señorita Gil de la Vega que las orquestas de Berlín y Viena bajan al foso cuando es necesario: «Esas orquestas tienen otras de segundo orden, que son las que viajan y hacen ópera». Dejémoslo ya estar aquí, entre otras razones porque siempre es penoso asistir al espectáculo lamentable de la ignorancia dogmatizante.

No es para RITMO tarea agradable llevar adelante este amargo editorial, y aún menos tener que incluirlo, por pura coincidencia cronológica de los hechos, en un número especial dedicado a una gran creación del ingenio humano, el fonógrafo, en su primer centenario. Lo sucedido es, ante todo, ejemplo descarnado de la hirsuta, intolerable, mediocre y anémica vida musical de España. Jesús Aguirre, a quien en esta ocasión RITMO cree de justicia apoyar en su decisión, en el fondo y en la forma, porque está claro para nosotros que es objetiva y coherente con la política global que ya ha iniciado, no debe olvidar las causas si no quiere enredarse en los efectos.

Pese a todo, queremos concluir con la expresión de una esperanza muy inmediata, por concreta y verificable: cuando Ros-Marbá se ponga al frente de la Orquesta Nacional de España para dirigir, a mediados de febrero, ese monumento de la Música inmortal y pura por encima de las miserias perecederas de los hombres que es la **Misa en Si menor,** de Juan Sebastián Bach, esperamos de la profesionalidad de los profesores, sin el menor lugar para la duda, que los resultados sean estrictamente los que sepa obtener de los conjuntos a él confiados su futuro titular. Será el ejemplo que lleve a iniciar la nada fácil tarea de sustituir las ceremonias irracionales de la confusión por la inteligencia amorosamente crítica de que tan necesitada está la vida musical de España.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

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: Arpegios 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

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

CRONOLOGIA DE CIEN AÑOS DE SONIDO GRABADO

Francis Barraud haciendo copias de su cuadro original, que sería la imagen de la marca "La Voz de su Amo" y, posiblemente, la imagen más universalmente asociada al sonido grabado.

Por FERNANDO PEREGRIN GUTIERREZ

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

1877

— El francés Charles Cros redacta una comunicación en que describe la posibilidad de fabricar una máquina para grabar y reproducir sonido. La fecha, 18 de abril. Los papeles de Cros son depositados, sellados, en la Académie des Sciences, de París, doce días después, y abiertos posteriormente, el 5 de diciembre.

— El norteamericano Thomas Edison recopila en unas notas sus resultados sobre los experimentos realizados por él en la grabación de sonido mediante el uso de diafragmas y agujas. Era el 18 de julio. Poco después, el 29 de noviembre, Edison termina los diseños de su «máquina parlante», que se encuentra a punto el 6 de diciembre. El 22 de diciembre Edison realiza una demostración pública de su invento ante la Scientific American Association.

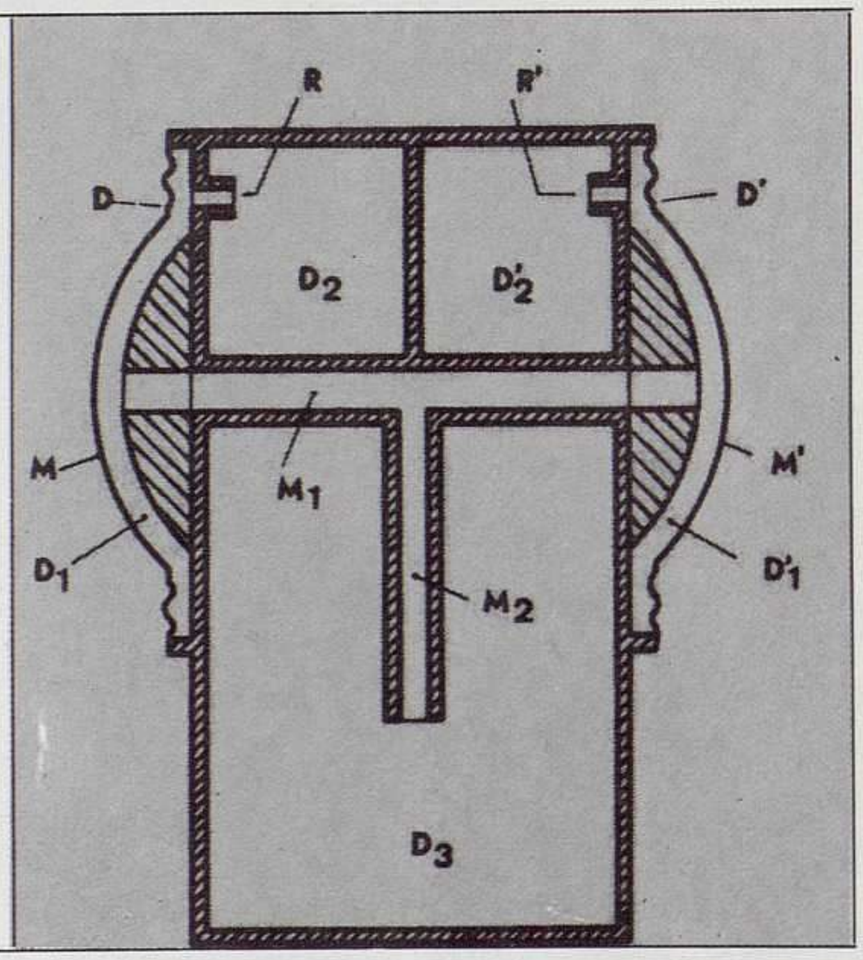
Thomas A. Edison.

1878

— Edison patenta el fonógrafo el 19 de febrero y crea la Edison Speaking Phonograph Co.

— Emile Berliner, americano de origen alemán, entra en contacto con Graham Bell.

— Huges realiza, en Estados Unidos, el primer micrófono.



Esquema mecánico-acústico del micrófono de Huges.

1881

— Tainer, socio de Bell, hace una descripción muy detallada de un nuevo procedimiento para el registro de sonido basado en el magnetismo remanente. El soporte magnético está constituido por un disco de metal, en vez del cilindro usado por Edison.

1884

— Emile Berliner graba en un cilindro **The Lord's Prayer.**

1885

— Chischester A. Bell y Charles Sumner Tainer solicitan la patente del «Graphophone», basado también en el registro magnético. La patente les será concedida, en Estados Unidos, el 4 de mayo de 1886.

1886

— Tras un intervalo de casi diez años, Edison vuelve a ocuparse nuevamente del fonógrafo, trabajando para perfeccionar su invento.

1887

— Berliner solicita la patente para un sistema de grabación lateral —hasta entonces todos los sistemas eran verticales— sobre un disco: el «Gramophone» es el nombre registrado del invento de Berliner.

— Se funda la American Graphophone Co., en junio, con sede en Washington.

— Se forma la Edison Phonograph Co., en octubre.

1888

— El financiero J. H. Lippincoot se hace cargo de la explotación conjunta del fonógrafo y del «graphophone».

— El 16 de junio Berliner hace la primera demostración del gramófono.

— Se forma la Columbia Phonograph Co.

1889

— Brahms graba varios cilindros en Viena.

— Edison edita las primeras grabaciones comerciales a base de cilindros.

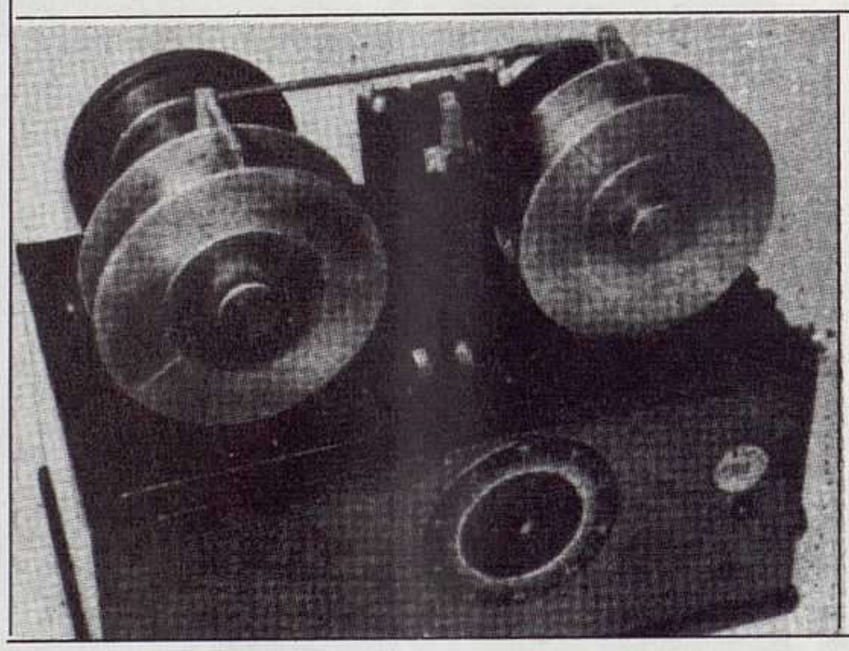
1893

— Berliner funda la U. S. Gramophone Co.

— Valdemar Poulsen, en Copenhague, comienza sus experimentos sobre grabación sonora con soporte de hilo magnético.

Emile Berliner.

Care Lindström.



La máquina de Poulsen, con hilo magnético como soporte del sonido.

1894

— Francis Barraud pinta el célebre «Nipper Dog», imagen de la marca «La Voz de su Amo».

— Charles y Emile Pathé compran las patentes de Edison en Francia y empiezan a comercializarlas en dicho país. Los «Pathé Frères» montan fábricas en Francia.

1895

— Berliner instala una nueva rama de la United States Gramophone Company en Filadelfia.

1897

— El sueco Carl Lindström funda, en Berlín, una fábrica de aparatos de reproducción del sonido, de la que años más tarde saldrán las firmas discográficas Odeón y Parlophone.

1898

— Berliner internacionaliza su negocio: abre una sucursal en Inglaterra, la Gramophone Co., y otra en Alemania, la Deutsche Grammophon. Ambas Compañías se expanden a su vez con subsidiarias en Rusia y Austria.

— Poulsen patenta, en Dinamarca, su «Telegraphone», un registrador magnético.

1899

— Francis Barraud vende su cuadro «La Voz de su Amo» a la Gramophone Co. de Berliner, que la utilizará como imagen de marca.

— Adolphus Slaby funda la Telefunken.

1900

— Poulsen llega a Wáshington, en junio, y forma la American Telegraphone Co.

— Berliner registra «La Voz de su Amo» («His master's Voice»).

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Arriba: **Dos conocidos sellos discográficos en su versión francesa.** Abajo: **Versión «porno» del famoso «Nipper».**

1901
— Aparecen los primeros discos de Berliner, «Red Label». Los registros: Opera Imperial de Rusia.
— Se crea la Victor Talking Machine Co., en octubre, que ha de emplear también el emblema «La Voz de su Amo».

1902
— Willian Barry Owen y Fred Gaisberg llevan a cabo las primeras grabaciones de Caruso para la Gramophone Co.

1903
— «His Master's Voice» italiana edita **Ernani,** de Verdi, en 40 discos grabados por una sola cara.

1904
— Odeón, en Berlín, lanza el disco de dos caras.
— Reaccionan los americanos ante este importante avance comercial: Columbia pone en el mercado estadounidense el recién nacido disco de dos caras.
— En Roma, la Gramophone Co. graba 18 discos de Canto gregoriano.

1905
— Neophone, de Londres, pone a la venta unos discos con un diámetro próximo a los 50 centímetros.

1906
— **Aida,** de Zonophone, en 23 discos, y **El Trovador,** de Gramophone Co., en 25.
— Primera grabación de **El Mesías,** de Haendel (Gramophone).

1909
— Odeón gasta 800 libras esterlinas en la grabación de la «Suite» del **Cascanueces,** primera obra orquestal grabada íntegramente. Los intérpretes: London Palace Orchestra, y el director Hermann Finck.

1910
— Primera retransmisión desde el Metropolitan: Caruso y Destinn cantan **Cavalleria Rusticana** y **Pagliacci.**

1912
— Columbia fabrica el último cilindro, en julio. En adelante sólo se fabricarán discos.

1913
— Odeón pone a la venta las primeras grabaciones jamás realizadas de sinfonías completas: los **Números 5** y **6** de Beethoven. La **Quinta,** en ocho caras, y la **Sexta,** en diez. La interpretación corre a cargo de la Orquesta Odeón bajo un director anónimo.
— Arthur Nikisch y la Filarmónica de Berlín graban la **Quinta** de Beethoven para la Gramophone Co. La obra se vende en el sello HMV.

1914
— Barnett Samuel & Sons construyen los primeros gramófonos bajo el nombre Decca, firma que introduce en el mercado el gramófono portátil.
— La patente del fonógrafo expira. Aparecen nuevas Empresas: Vocalion, Brunswick-Balke-Collender, etc.

1917
— Victor edita la primera grabación de «jazz»: en la cara A, **Original Dixieland Jass** (sic) **Band,** y en la B, **Livery Stable Blues.**
— Leopold Stokowski y la Orquesta de Filadelfia realizan la primera grabación para la Victor, el día 22 de octubre. La obra grabada: **Danza húngara número 5,** de Brahms. En el mismo mes, Karl Muck graba, con la Boston Simphony, el «Finale» de la **Cuarta** de Tchaikovsky y el «Preludio al acto III» de **Lohengrin.**
— Primera grabación del violinista Jascha Heifetz: un arreglo del «Coro de los Derviches» de **Las ruinas de Atenas,** de Beethoven.

1918
— Garrard Engineering Ltd. fabrica sus primeros motores para gramófonos.

1919
— Primeros experimentos sobre grabaciones eléctricas realizadas en Gran Bretaña por L. Guest y H. O. Merriman.

Arthur Nikisch.

Enrico Caruso.

1920
— Ultima grabación de Enrico Caruso.
— Lionel Guest y H. O. Merriman llevan a cabo la primera grabación eléctrica, en Inglaterra.
— Toscanini realiza su primer registro para la Compañía Victor, el 18 de diciembre, dirigiendo la Orquesta del Teatro alla Scala.

1921
— Se estrena la primera película en la que figura una canción, **Dream Street,** de David W. Griffith.

1922
— Marconi transmite, en Londres, **Cyrano de Bergerac** a través de la radio. En Estados Unidos se emite el primer drama radiofónico, **The Wolf,** de Eugene Walter. Primera transmisión radiofónica de un concierto de la Filarmónica de Nueva York. Comienza el apogeo de la radio.

1923
— «La Voz de su Amo» registra la primera interpretación en disco de una obra de Bach: el **Concierto de Brandenburgo número 3,** dirigiendo Eugene Goosens a la Royal Albert Hall Orchestra.
— Compton Makenzie inicia, en el mes de abril, la publicación de la que habrá de convertirse en la más antigua revista dedicada al disco, **The Gramophone.**
— Victor empieza a dejar en sus consolas-gramola un espacio para la instalación de radios.
— Western Electric inicia sus experimentos de sincronización de sonido e imagen.

1924
— Bell Telephone desarrolla su nuevo prototipo de altavoz, precursor directo de los actuales.
— Celestion fabrica, en Inglaterra, sus primeros sistemas de altavoces.
— Primeras grabaciones de sinfonías de Bruckner **(Séptima)** y Mahler **(Segunda).** En ambas es Oskar Fried el director.
— Producción de discos en Gran Bretaña: 12 millones de unidades.

1925
— Primera grabación comercial realizada con sistema eléctrico.
— Parlophon comercializa la primera integral de las **Sinfonías** de Beethoven.
— Alfred Cortot realiza su primera grabación con el sistema eléctrico, con obras de Schubert y Chopin.
— La rama alemana de The Gramophone Co. adopta el sello Electrola.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

1926

— Rice y Kellogg, de los laboratorios de Bell Telephone, patentan el altavoz dinámico.
— Wilhelm Furtwängler y la Filarmónica de Berlín realizan su primera grabación discográfica: **Quinta sinfonía** de Beethoven y la obertura del **Freischütz,** de Weber.

1927

— Victor comercializa el primer tocadiscos con cambio automático de discos.
— Estreno de **El Cantor de «Jazz»,** con M. Johnson, no la primera, pero sí la más célebre película hablada filmada hasta entonces.
— Edison lanza discos de larga duración, con cuarenta minutos de música.
— Primera grabación de Igor Strawinsky dirigiendo obras propias: «Suites» de **El Pájaro de Fuego** y de **Pulcinella,** con la Orquesta Sinfónica de París.
— Producción de discos en Alemania: 25 millones de unidades.
— Columbia Records, al adquirir la cadena de radio United Independent Broadcasters, se transforma en la Columbia Broadcasting System (CBS).

1928

— La Columbia inglesa compra Pathé Frères.
— Primer drama televisado, **The Queen's Messenger,** con carácter experimental, por Bell Telephone Labs.
— Deutsche Gramophone, independizada desde la guerra de la Gramophone Co. (HMV), realiza la primera grabación de la **Missa Solemnis,** de Beethoven, dirigiendo Bruno Kittel a la Filarmónica de Berlín.

1929

— RCA compra la Victor Talking Machine Co.
— La reción creada Decca Record Co. realiza grabaciones de Ernest Ansermet dirigiendo Händel.
— Producción de discos en Alemania: 30 millones de unidades.
— Columbia inglesa graba todos los **Cuartetos** de Beethoven.

1931

— Muere, a los ochenta y cuatro años, Thomas Alva Edison.
— Las Empresas británicas Columbia y Gramophone Co. (His Master's Voice) se asocian, creando la Electric & Musical Industries (EMI).
— Alan D. Blumlein, ingeniero de EMI, patenta un sistema de reproducción estereofónica para discos, cuya comercialización no llega a producirse.
— RCA pone a punto el disco de 33 1/3 rpm, con contenido de quince minutos por cara.
— Bajo el patrocinio de «His Master's Voice» comienza la edición de discos por suscripción a las «Sociedades Musicales» (Wolf, Beethoven, Delius, etc.).

1932

— Garrard introduce sus cambiadores automáticos de discos.
— RCA Victor graba los **Gurre-Lieder,** de Schönberg, con la Orquesta de Filadelfia, bajo la dirección de Leopold Stokowski. La obra ocupaba 14 discos.
— Primer álbum de la «Beethoven Sonata Society», a cargo de Arthur Schnabel.
— La industria americana del disco está en sus horas más bajas. Sólo se venden seis millones de discos.

1933

— BASF, en colaboración con Pfleumer, produce cintas magnéticas.
— EMI realiza varias grabaciones con el sistema estereofónico de Blumlein, que no son publicadas.

1935

— AEG presenta en la Funkaustellung, de Berlín, el magnetófono, usando las cintas desarrolladas por BASF.
— Se graban en Glyndebourne **Le Nozze di Figaro** y **Così fan tutte,** de Mozart, bajo la dirección de Fritz Busch. Un año después se haría lo mismo con **Don Giovani.** Son éstas las primeras grabaciones completas de óperas de Mozart.
— La producción de discos en Alemania alcanza su cota más baja: cinco millones de copias. Mejor panorama industrial en Gran Bretaña: 25 millones de unidades.

1936

— La BBC inaugura sus emisiones regulares de televisión.
— Sir Thomas Beecham y la London Philharmonic son grabados en cinta magnética por BASF, que así emplea el procedimiento por vez primera.

1937

— Se forma la Orquesta de la NBC, que ha de dirigir Arturo Toscanini.

1938

— Las estaciones de radio alemanas cambian sus sistemas de grabación del disco a la cinta magnetofónica comenzando a grabar óperas completas.
— CBS compra la Columbia Records, en Estados Unidos.

1939

— Bell Telephone hace demostraciones de grabaciones estereofónicas, usando cintas de metal como soporte de grabación en las Ferias Mundiales de Nueva York y San Francisco.

1940

— La Decca inglesa desarrolla el sistema «Full Frequency Range Recording» (ffrr) para permitir a los oficiales navales detectar las diferencias entre los ruidos emitidos por los submarinos británicos y alemanes.
— Walt Disney filma **Fantasía** con banda sonora estereofónica, con la dirección musical de Leopold Stokowski.

1941

— Importante avance en las técnicas de grabación magnética, al hacer uso de una corriente alterna (AC) en lugar de continua (DC) en el proceso de premagnetización. La innovación se debe a Marvin Camras.

1942

— La prohibición de intervenir en grabaciones, acordada por la American Federation of Musicians.

1944

— Primeros discos Decca «ffrr» comercializados en Gran Bretaña.
— Ralph Oace, de la Minnesota Mining & Manufacturing Co., empieza sus experimentos con el montaje de cintas magnéticas con soporte de papel.

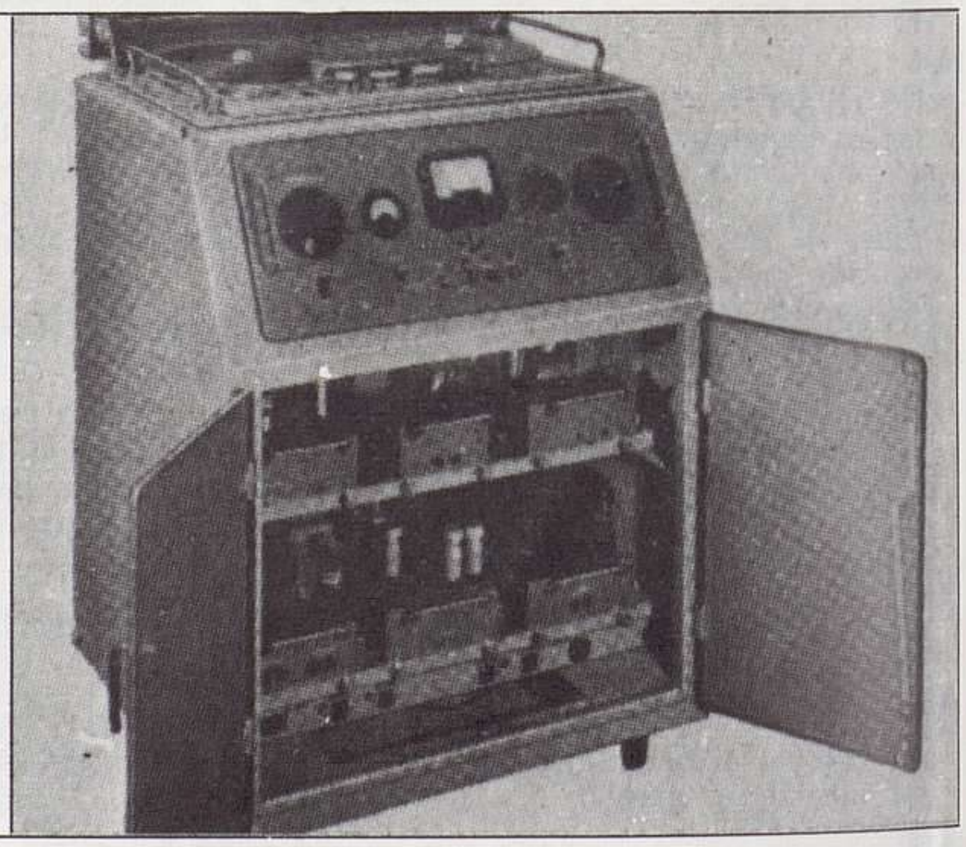
Uno de los más importantes avances tecnológicos en el campo de la acústica, fruto, como tantos otros en otras técnicas, de la guerra.

1945

— Walter Legge funda la primera orquesta destinada exclusivamente a la grabación de discos, la Philharmonia, de Londres, invitando a Herbert von Karajan a ser su director.

1947

— Ampex fabrica sus primeros magnetófonos.
— Herbert von Karajan graba, en Viena, la primera versión completa del **Requiem alemán,** de Brahms.



Uno de los primeros magnetófonos Ampex.

1948

— Columbia-CBS comercializa los discos de larga duración (LP) de 33 1/3 rpm., según un sistema desarrollado por Peter Soldmark.
— La Academie Charles Cros, de París, crea el «Grand Prix du Disque».
— Primera ópera televisada desde el Metropolitan: **Otello,** de Verdi.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

CUALQUIERA QUE SEA EL INSTRUMENTO QUE USTED TOQUE...

...AHORA PUEDE HACERSE ACOMPAÑAR POR LAS MEJORES ORQUESTAS !!

Grabaciones musicales con toda clase de música y las mejores orquestas y conjuntos de cámara a su disposición. En ellas falta un solo instrumento: **el suyo.** USTED ES EL SOLISTA. Hay grabaciones para acompañar una gran variedad de instrumentos: **Piano - Violín - Viola - Cello - Flauta Clarinete - Oboe - Trompeta - Saxo etc. y toda la gama de voz humana.** Se incluyen partituras y textos completos en cada caso.

music minus one

(música menos uno)

MMO

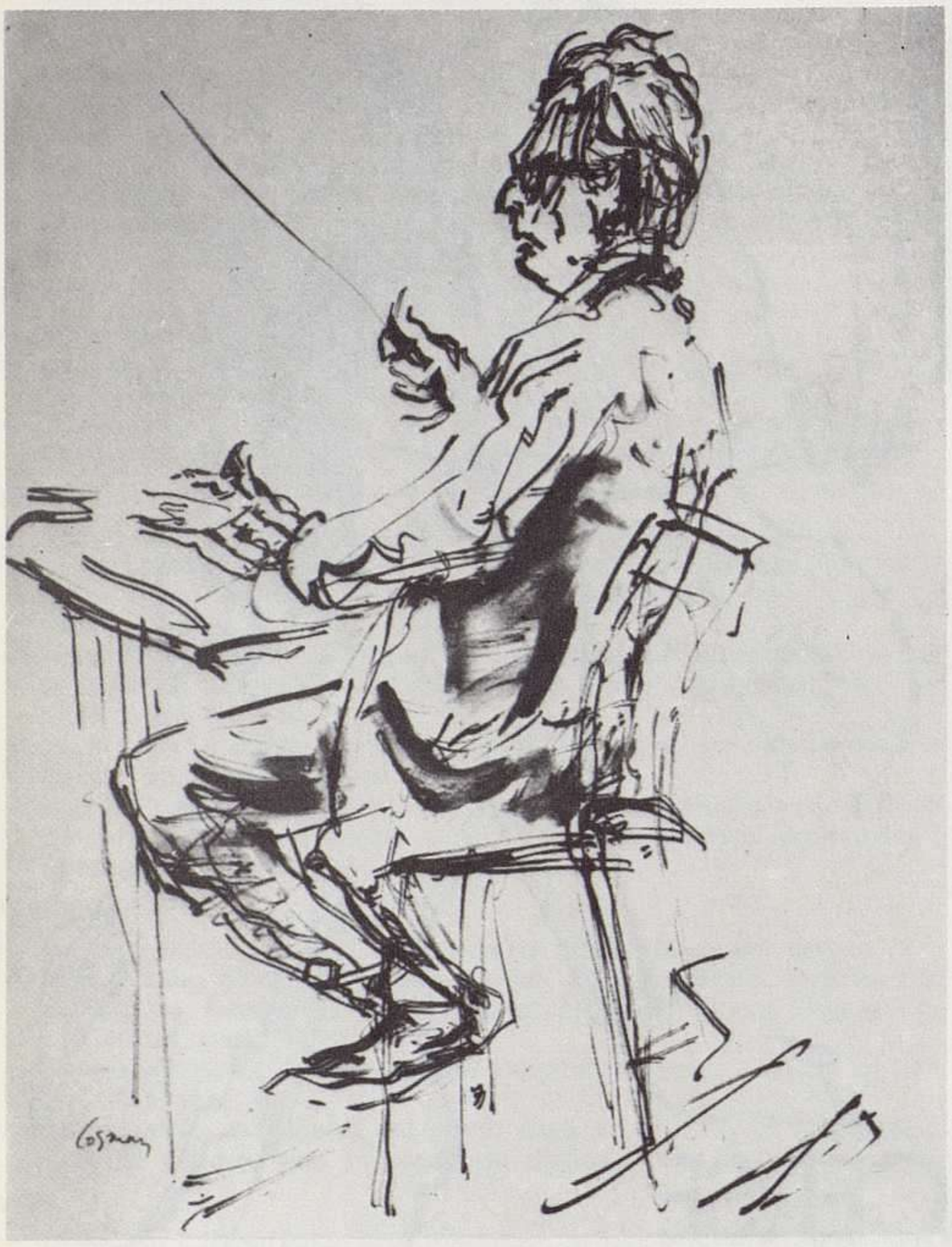
Exclusiva para España • R. Rodamilans • Gran Vía,77 – BILBAO

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

1949
— RCA introduce el disco de 45 rpm.
— Primer magnetófono estereofónico, realizado por Magnerecord.
— William Schwann publica, en Estados Unidos, el primer catálogo de discos que lleva su nombre.

1950
— Se generaliza el disco de larga duración (LP): Victor, en Estados Unidos, y Decca, en Gran Bretaña, los ponen a la venta en este año.
— Primeras cintas magnetofónicas grabadas puestas a la venta. La Compañía que lo hace es la Vox, de Livingston, Estados Unidos.

1951
— Deutsche Grammophon se adhiere al LP y publica, en septiembre, sus 12 primeros discos de larga duración.
— Primera grabación de Otto Klemperer para la Columbia inglesa (EMI).
— Cinerama presenta, por vez primera, una banda sonora grabada en varias pistas, que estimula nuevamente el interés en la posibilidad de una reproducción estereofónica.



Otto Klemperer.

1953
— Ampex efectúa una demostración de Video-Tape en color.

1954
— Primeras cintas estereofónicas comercializadas por Audiosphere.
— EMI inaugura, en Londres (Abbey Road), el primer estudio de grabación equipado para «estéreo».
— E. Villchur desarrolla los altavoces de suspensión acústica.
— Producción de discos en Gran Bretaña: 39,5 millones de unidades.

1956
— RCA-Victor americana se separa del grupo EMI, que a partir de entonces distribuye sus discos en América bajo el sello Angel.

1957
— London Records, asociada de la Decca inglesa, hace una demostración, en Nueva York, acerca de la posibilidad de fabricar discos estereofónicos. Serían comercializados un año después.
— La Columbia americana lleva a cabo la primera, y hasta la fecha única, grabación integral de la obra de Antón Webern bajo la dirección musical de Robert Craft.

1958
— Audio Fidelity pone a la venta el primer disco «estéreo», adelantándose en unos meses a la London-Decca.
— Fairchild y Electro-Voice producen las primeras cápsulas para la lectura de discos estereofónicos.
— Koss desarrolla los auriculares estereofónicos.
— Primeras grabaciones, en América, de obras de Stockhausen (CBS) y Boulez (Westminster).
— Shure desarrolla sus cápsulas de magnetos móviles, inventadas por el técnico Benjamín Bauer.

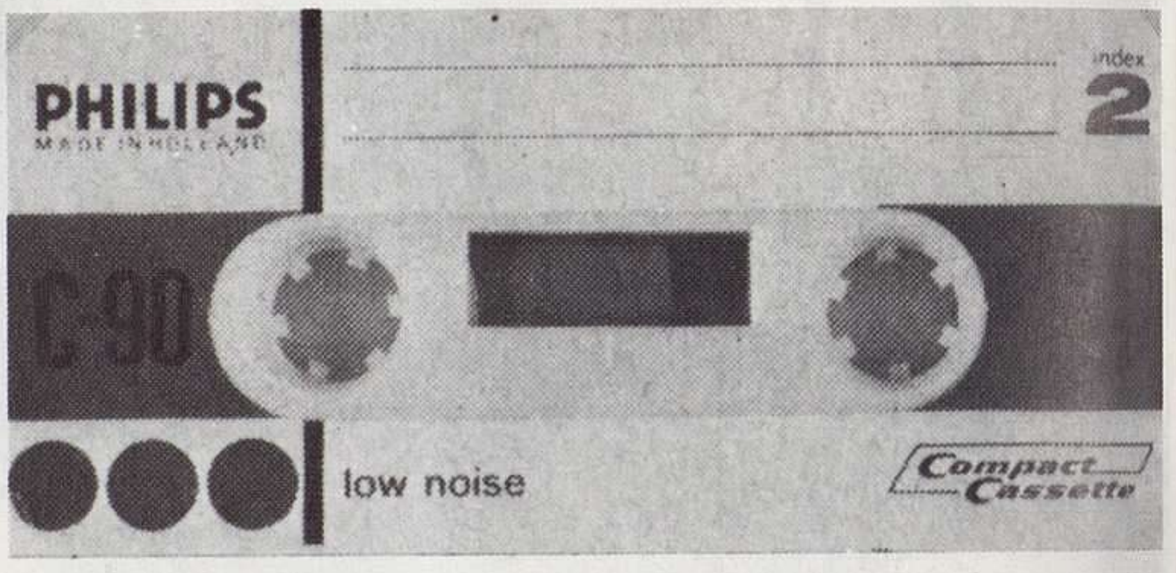
1959
— Decca/London pone a la venta **Das Rheingold** (Wagner), dirigida por Georg Solti y producida por John Culshaw, demostrando la viabilidad del disco estereofónico en la música clásica.
— Herbert von Karajan firma un contrato en exclusiva con la Deutsche Grammophon Gesellschaft. Su primera grabación: **Ein Heldenleben,** de Richard Strauss.
— Ampex establece la Stereo Tape Division para edición de grabaciones estereofónicas en base al formato «cuatro pistas».
— En Alemania se venden 1,3 millones de discos estereofónicos.

1960
— Reorganización definitiva de los estudios de grabación con equipos magnetofónicos «multi-pistas» (4, 8, 16, 24 y hasta 36 y 48 en fechas recientes).

1962
— El satélite Telstar I inaugura los enlaces intercontinentales de televisión.
— La Siemens & Halske AG (Deutsche Grammophon) y la Philips N. V. se asocian.
— La Deutsche Grammophon lanza las «suscripciones en oferta de ediciones limitadas», inspirándose en la idea de las «Sociedades Musicales» de los años 30: el primer álbum es el integral de las **Sinfonías** de Beethoven dirigido por Karajan.

1963
— **«Please, Please Me»,** de Los Beatles, en cabeza de los «Hit-Parade» británico y americano.

1964
— Philips produce los primeros «cassettes», que había experimentado en la Funkaustellung, de Berlín, el año anterior.



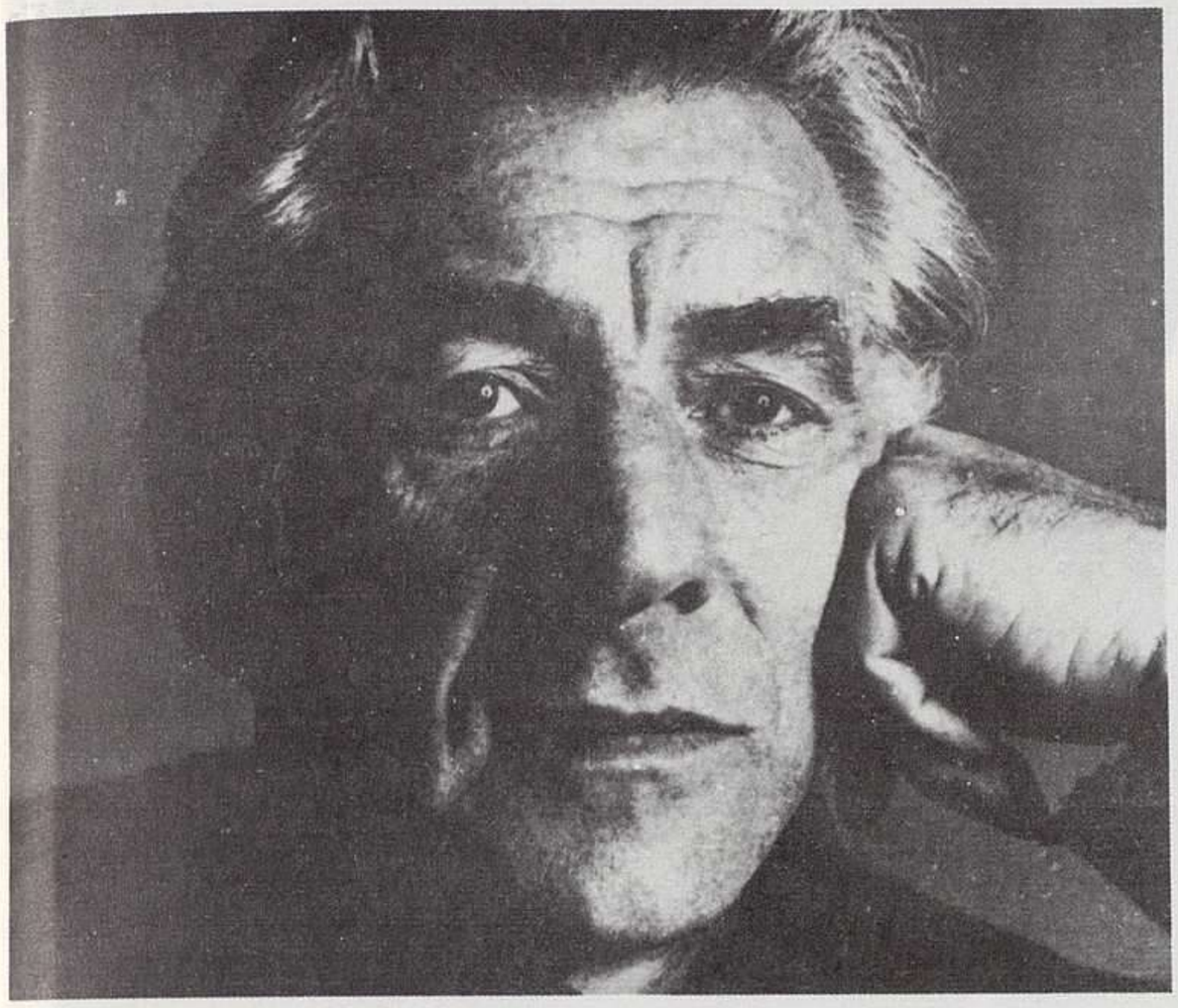
1965
— Bill Lear pone a punto el «8-track cartridge» o cartucho, como se le denomina en España, destinado al automóvil.
— Con la grabación de **Die Walküre,** Decca completa la primera producción en estudio de la **Tetralogía** wagneriana.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

— Ray Dolby termina sus experimentos sobre su sistema de reducción de ruidos. El proyecto ha sido financiado en gran parte por Decca.
— Comienza la distribución, en Europa Occidental, de los discos rusos Melodia a través de Ariola-Eurodisc y EMI.

1967

— Leonard Bernstein completa la primera grabación integral de las **Sinfonías** de Mahler.
— Las ventas de discos en Estados Unidos llegan al billón de dólares.



Leonard Bernstein.

1968

— Comienza en Montreux el «Prix Mondial du Disque».

1969

— Deutsche Grammophon comienza la grabación del integral de «Lieder» de Schubert, a cargo de Dietrich Fischer-Dieskau y Gerald Moore.
— En julio puede contemplarse a través de la televisión la llegada del hombre a la luna.

Dietrich Fischer-Dieskau y Gerald Moore.

1970

— Advent comercializa cintas vírgenes de dióxido de cromo en forma de «cassette».
— Telefunken, con su modelo TED, y Philips, con el VCR, son los introductores del «video-tape».

1971

— Electro-Voice lanza el primer disco de matriz de cuatro canales. Nace la cuadrafonía. Columbia, a su vez, pone a punto su sistema SQ dos meses después. Sony no tardará en seguirles con el sistema QS, para mayor confusión del comprador de discos cuadrafónicos.

1972

— Teldec (Telefunken-Decca) inicia la edición integral de las **Cantatas** de J. S. Bach.

— El Congreso americano, en la «Antipiracy Bill», otorga setenta y cinco años de «Copyright» a las grabaciones fonográficas.
— RCA edita sus primeros «Quadradiscs», otro sistema cuadrafónico. (Por si fuéramos pocos...)
— Musical Heritage Society edita la primera grabación completa de las **Sinfonías** de Haydn en 49 discos, dirigiendo Ernst Märzendorfer a la Orquesta de Cámara de Viena.
— Phonogram (Philips) y Polydor (Deutsche Grammophon) se integran en el grupo Polygram.

1973

— Producción de discos en la República Federal de Alemania: 148,2 millones de ejemplares. En Estados Unidos, 484,8 millones.

1974

— Decca inicia la grabación del **ciclo sinfónico** de Haydn con la Philharmonia Hungarica bajo la dirección de Antal Dorati.

1975

— Teldec patenta el sistema «Videodisc» en color.
— Sony introduce el sistema «Betamax» para «video-cassette» en color.

1976

— Philips y RCA presentan nuevos sistemas de video-disco en color.
— Akai presenta el primer magnetófono de «cassettes» de tres cabezas lectoras, tres motores y gobernado por circuitos lógicos.
— La Conferencia de Nairobi da al «Fonograma» carácter de «material cultural»
— CBS inicia, en Alemania, la «Bruno-Walter-Edition».
— Concluye la «Edición Toscanini» de RCA.

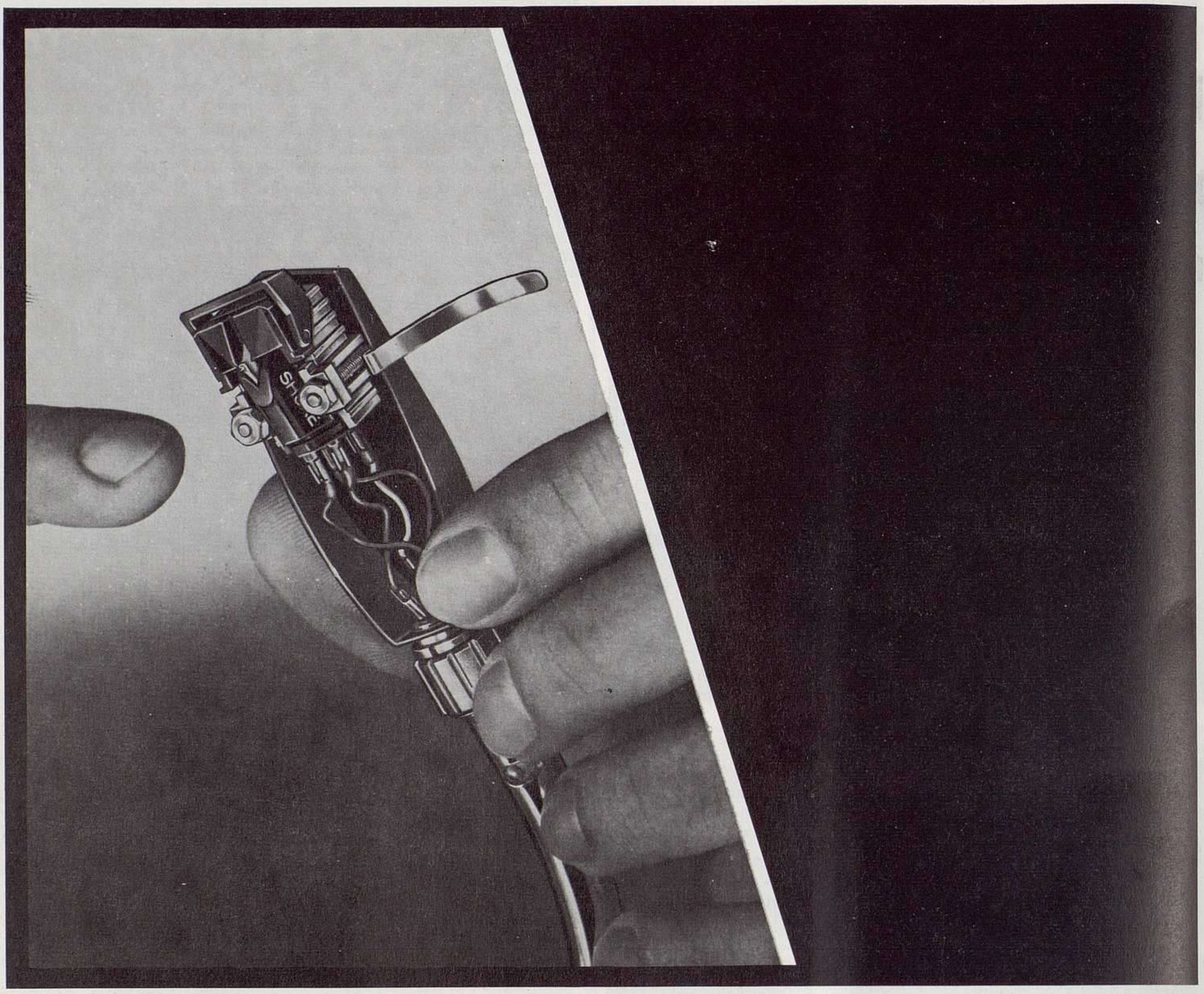
El primer volumen de la «Edición Toscanini».

1977

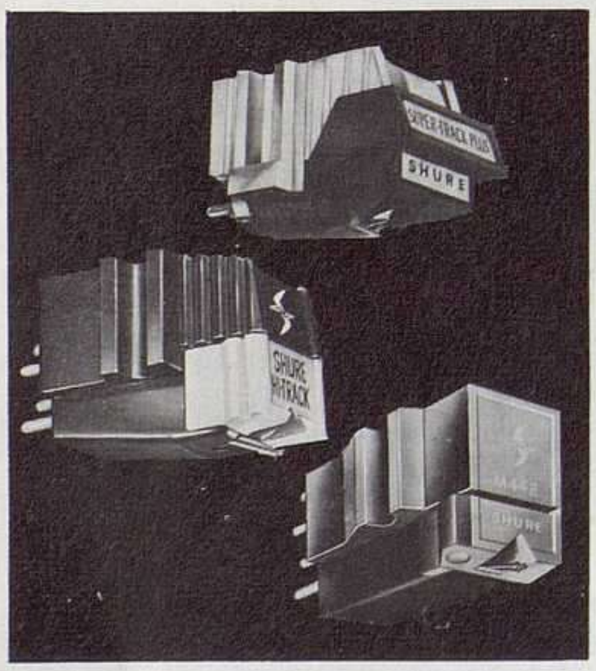
— Se cumple el primer centenario del sonido grabado.
— El «Prix Mondial du Disque», de Montreux (MIRA), cumple diez años. Como una escisión del mismo, comienza el «International Record Critic's Award» (IRCA).

F. P. G.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012



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 _____

SHURE®

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

El sonido grabado y el disco:

DEL FONOGRAFO AL HOLOGRAMA

CRONICA INFORMAL DE CIEN AÑOS DE SONIDO GRABADO

POR JOSE LUIS PEREZ DE ARTEAGA

Aspecto actual, reconstruido, del estudio de trabajo de Thomas Alva Edison.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Nota previa: Para la redacción de este artículo me he basado en la estructura de un trabajo propio, publicado, en 1975, en la **Enciclopedia Universitas** de Editorial Salvat, Barcelona, titulado «El disco y su historia». Quede constancia de esta auto-deuda.—(J. L. P. A.)

«El disco es el certificado de defunción de la Música; no hay nada en el disco que pueda tener un valor estético-artístico. El disco es una proyección, una fotografía muerta de un espacio que ha sido vivo. Esto es causa de una enorme discusión, y yo no quiero ser partidario de nada; sólo digo que quien tiene oído sabe muy bien lo poco que queda en el disco del verdadero espacio musical. Tengo oído, tengo una idea muy clara sobre la materia, y no la he cambiado nunca ni la cambiaré.»

Quien dice estas palabras, pronunciadas hace ahora unos cinco años ante las cámaras de Televisión Española (ahora Radiotelevisión Española), es Sergiu Celibidache, el director de orquesta y pedagogo rumano, que es, pocos lo dudan a estas alturas, una de las máximas personalidades musicales de nuestra época. Oigamos ahora otras bien distintas.

«Hoy apenas nos parece creíble que hace menos de cuarenta años el gramófono fuera considerado casi unánimemente como un juguete o poco más; de hecho, todavía no se había colocado en su puesto apropiado, aquel que le convierte, junto a la radio, en uno de los dos grandes medios de comunicación musical del siglo. El sonido fonográfico existe por derecho propio, es un arte nacido de la tecnología. La calidad del sonido grabado ha mejorado, especialmente en los últimos veinte años, hasta el punto de que hoy un oyente puede escuchar en su casa el sonido tal como se ha producido en la sala de conciertos o incluso mejor.»

El hombre que pronuncia estas frases se llama John Culshaw, las ha redactado en el año del centenario del sonido grabado, 1977, y las publica en el matutino londinense **The Times** el 18 de abril, en un suplemento dedicado a la efemérides. Este hombre es, junto a otros personajes llamados Berliner, Edison, Legge, Schiller, Bell o Lieberson, uno de los grandes protagonistas de la historia privada del disco. De ellos vamos a ir hablando en los próximos minutos, porque la historia del fonograma o sonido grabado no es, afortunadamente, la historia de unas máquinas y su paulatino perfeccionamiento, sino la de unos hombres y mujeres que se arriesgaron, que creyeron en la posibilidad de comunicarse a través del sonido, que a veces lucharon entre sí y que, entre todos, contribuyeron a dar al arte musical unas dimensiones de amplitud y presencia como ningún compositor o intérprete antes de ellos pudo soñar.

ACTITUDES Y PROLOGO

La sentencia de muerte que Celibidache dejaba caer sobre el medio discográfico abría este estudio: podría pensarse que las palabras pronunciadas por el singular maestro sólo reflejan la opinión aislada de una persona. No es así: desde los primeros tiempos de la historia de la música grabada, yo puntualizaría que «desgraciadamente», han sido muchas las grandes figuras que se han negado a colaborar con un medio de indudable valor histórico. De estas figuras, en general, y de Celibidache en particular nos habla, en este mismo número extraordinario, José Carlos Ruiz Silva (1). Al lado de esto, y como afortunado contrapunto, grandes artistas y celebridades internacionales han brindado su ayuda, su arte y su esfuerzo en una contribución al enriquecimiento de los archivos fonográficos internacionales. Gracias al disco y a las técnicas de grabación, músicos de la talla de Wladimir Horowitz, Josef Szigeti, Serge Rachmaninoff, Dinu Lipatti, Fritz Reiner, Bruno Walter, Wanda Landowska, George Szell, Arthur Rubinstein, Herbert von Karajan o Jean Kajanus serán permanentemente recordados y, lo que es aún más importante, estudiados y analizados en su técnica y arte interpretativos por las generaciones venideras. Por fuerza, a un desconocedor de la materia fonográfica que sólo se preocupase de conceptos históricos y musicales en estado puro habría de llamarle la atención el hecho de que la lista de nombres citada a modo de ejemplo abarque casi un siglo de historia de la Música. ¿Tan viejo es el disco? ¿No nos decía, también al comienzo de este ensayo, John Culshaw que hace cuarenta años un gramófono era considerado como un juguete? La verdad es que, en 1927, el cincuentenario de la invención del gramófono no tuvo, ni de lejos, la resonancia que su hermano mayor, el centenario, ha tenido y tiene en nuestros días. Ni siquiera las bodas de diamante de la fonografía, en 1952, conocieron un énfasis desmesurado. Y es que, ya desde ahora, conviene que empecemos a distinguir el invento (la reproducción del sonido a través de material diverso) de la industria (la comercialización masiva de sonidos reproducidos a través de máquinas preparadas a tal fin), que en un principio, y durante bastantes años, permanecieron totalmente desligados. Acerquémonos, pues, al fonograma y a su historia, paralela casi en fechas a la del otro gran arte del siglo XX, el cine.

El joven Edison (1864).

El historiador británico Desmond Shawe-Taylor divide la historia de la fonografía en cuatro períodos (2): una primera etapa de descubrimiento y experimentación, que iría de 1876 a 1900; un período de realización de las primeras grabaciones comerciales en serie, que concluiría con la introducción del sistema de registro eléctrico y que abarcaría desde 1900 hasta 1925; la tercera fase llegaría hasta 1950 y su final coincidiría con la aparición del disco de larga duración o «long-play» (LP) por medio del microsurco; por fin, la última etapa, hasta el momento, correspondería a los pasados veintisiete años, y en ella se incluiría la invención de la estereofonía, el perfeccionamiento de los aparatos magnetofónicos, la invención de la «cassette» y, en fechas mucho más recientes, la difusión del sistema cuadrafónico. Es muy posible que hoy mismo nos hallemos ya en el umbral de una nueva etapa, dominada por el perfeccionamiento y «standardización» de las técnicas del «video» en sus múltiples facetas, por el aumento considerable de la duración en el contenido de los discos y por la acaso posible supresión a largo (o quizá medio) plazo del disco mismo en aras de su sustitución por otros elementos de comunicación-codificación de datos sonoros. Pero no corramos demasiado y vayamos al principio de nuestra historia, al último cuarto de siglo de la pasada centuria, a esos años (hoy nos puede parecer asombroso que ocurriera precisamente **entonces**) en los que Liszt aún era la figura protagonista del Romanticismo, a pesar de achaques cada vez más frecuentes; en que Brahms cimentaba su posición en Viena como «la otra alternativa» a la llamada «música del porvenir»; en los que Richard Wagner inauguraba su teatro de Bayreuth; cuando Gustav Mahler era sólo un estudiante de Conservatorio y Bruckner comenzaba a vivir su larga lucha con la crítica musical, a la par que Mussorgsky conseguía estrenar **Boris Godunov** y Hans von Büllow viajaba por primera vez a Norteamérica, donde se consagraría definitivamente como la primera «estrella» de la historia de la dirección de orquesta. Schönberg era un niño de apenas tres o cuatro años; Ives, lo mismo; Alban Berg ni siquiera había nacido. Brahms acaba de estrenar su **Primera Sinfonía** y comenzaba a componer su **Segunda**, Bruckner estaba enfrascado en la redacción de su **Quinta**, y **Parsifal** aún no había sido escrito. Y aunque nos parezca mentira, en esas fechas se inventó el fonógrafo y la grabación del sonido se hizo realidad, y ahora hace cien años.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Charles Cros con Sarah Bernhardt y Georges Lohain. (Foto Colección Michel de Bry).

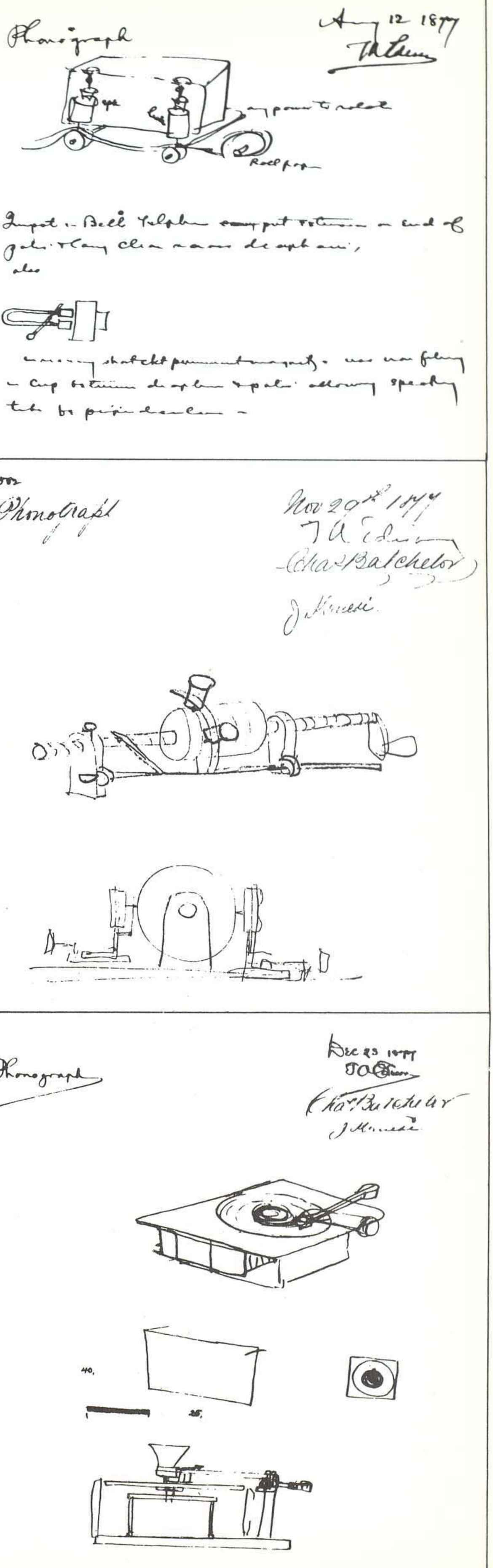
«MARY HAD A LITTLE LAMB»

Abril de 1877: el poeta y físico francés Charles Cros (1842-1888) presenta en la Académie des Sciences un estudio sobre un aparato de su invención denominado «Paléophone». El informe de Cros contiene, entre otras, estas frases: «Si una membrana traza, mediante una aguja incorporada, un surco al producirse un sonido, dicho surco generará una vibración de la membrana cuando se haga pasar de nuevo la aguja por el mismo, pudiéndose escuchar de esta manera el sonido primero.» La base de la reproducción del sonido y del disco mismo está ahí. Sin embargo, todo esto no va más allá de ser un papel: Cros se vio imposibilitado para demostrar prácticamente su teoría, es decir, jamás llegó a construir ese «Paléophone» de que habla su comunicado. La suya fue una mera especulación. Su asentamiento en la realidad estaba reservado a otra persona. Cros se convirtió así en el padre de una idea.

Agosto de 1877: el norteamericano Thomas Alva Edison (1847-1931) comienza a bocetar en su laboratorio de Menlo Park, New Jersey, una máquina susceptible de «recoger sonidos», basándose en un principio idéntico al del teórico «Paléophone» de Charles Cros (aunque queda fuera de cualquier duda histórica que Edison desconocía entonces las ideas del francés). El 29 de noviembre, tras tres meses de trabajo intenso (es célebre la capacidad de trabajo del joven Edison, que se limitaba a dormir poco más de tres o cuatro horas diarias, exactamente al contrario de lo que le iba a suceder al Edison maduro) (3), quedan ultimados los diagramas de la «máquina parlante» y el joven inventor inicia con sus colaboradores la construcción del ingenio.

6 de diciembre de 1877: ante Edison se halla un extraño aparato, consistente en un cilindro estriado, recubierto de papel de estaño y accionado por una manivela, que lleva adosado un tubo acústico. Edison acerca sus labios a este tubo y entona la canción infantil «Mary had a little lamb»; al volver a colocar el estilete en el punto de partida de los surcos del cilindro y girar de nuevo la manivela, la voz de Edison reaparece, confusa y distorsionada, pero reconocible, a través de la pequeña bocina: se acaba de realizar la primera grabación de la historia. Tres semanas después, Hans Richter estrena, en Munich, la **Segunda Sinfonía** de Johannes Brahms.

Diseños de Edison para el fonógrafo entre agosto y diciembre de 1877. Nótese que en el último se reproduce casi exactamente un tocadiscos, idea que luego abandonó.



Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

COMPETICION ENTRE GENIOS

El propio Thomas Edison se quedó impresionado de su propio invento. «Jamás me había sentido tan desconcertado. Siempre tuve miedo de las cosas que empezaban a funcionar por vez primera», declararía Edison, quien pronto le halló un nombre a su creación, «fonógrafo», un término traducido del griego que quiere decir «sonido escrito».

El 22 de diciembre de ese mismo 1877, Edison realizó una demostración de su milagroso artificio en las oficinas de la revista **Scientific American,** en Nueva York. Uno de los testigos de aquella demostración refirió así el acontecimiento: «La máquina se puso en marcha y nos preguntó cómo estábamos, interesándose por nuestro estado de salud; nos interrogó acerca de si nos gustaba su forma y su nombre, fonógrafo; nos dijo que dentro de **ella** todo iba muy bien y se despidió con un cordial "Buenas noches, caballeros". Todas estas frases fueron perfectamente audibles y claras no sólo para nosotros, sino para doce o más personas reunidas en torno al aparato.»

Un reportaje acerca del suceso apareció al día siguiente en los periódicos. Dos días después, Edison rellenaba la petición oficial de patente con este concepto: «por mejoras en la fabricación de una máquina parlante». Por aquellos días el hecho de que los sonidos pudieran ser registrados, preservados y reproducidos a voluntad tuvo sobre el público un efecto parecido al del impacto que supuso en los hombres de 1969 la llegada de dos astronautas a la Luna. Edison, que apenas contaba treinta años de edad, fue de inmediato tratado como una celebridad, se convirtió en un ídolo popular y las gentes comenzaron a llamarle «el brujo de Menlo Park».

La patente fue concedida el 19 de febrero de 1878. Ninguno de los «censores» o peritos habían visto nada igual en sus vidas. A todos les sorprendió la sencillez del diseño, y algún columnista lo llamó «flauta con bocina». La electricidad no jugaba ningún papel en la maquinaria, lo cual es una característica de la mayor parte de patentes realizadas por Edison en esos años. De cualquier forma, la idea de Cros era ya una realidad tangible.

Pocos meses después de la concesión de la patente publicó Edison un artículo en la **North American Review** analizando las posibles aplicaciones del fonógrafo. Entre ellas, cita el inventor la posibilidad de escritura de cartas sin la ayuda de un estenógrafo, su empleo en cajas de música y en juguetes, la edición «de libros fonográficos que hablarán a los ciegos sin esfuerzo alguno por parte de éstos», la colaboración en las clases de idiomas y la posible conexión con el teléfono, «de forma que este instrumento se convierta en un auxiliar para la transmisión de grabaciones valiosas y perennes, en vez de ser un recipiendario momentáneo de comunicaciones efímeras». Para nada habla Edison de la posibilidad de aplicar el fonógrafo a la grabación de música, más o menos seria, y a la comercialización de la misma.

En el mismo año de 1878 un grupo de pragmáticos hombres de empresa formaron la Edison Speaking Phonograph Company, de cara a explotar las posibilidades industriales de la nueva «máquina parlante». Entre ellos se hallaba un abogado llamado Gardner Hubbard, fundador de la Sociedad Geográfica Nacional. Hubbard tenía, además, una característica surgida por afinidad, que hacía de él un personaje especialmente notorio: era el suegro de Alexander Graham Bell, el inventor del teléfono.

Al margen del entusiasmo popular, Edison fue pronto consciente de dos cosas: en primer lugar, de que él iba a aprovechar muy poco a nivel personal su recién nacido invento, ya que su «dureza de oído» juvenil se iba transformando de día en día en galopante y crónica sordera; la segunda cosa fue la adquisición de conscien-cia de las imperfecciones del fonógrafo. El sonido emitido por la máquina era duro y metálico. Las «eses» se perdían casi por completo al dictar ante la bocina. Tras cinco o seis audiciones el cilindro empleado quedaba inservible. A la vista de todo ello, Edison llegó a la conclusión de que su máquina necesitaría abundantes mejoras técnicas antes de poder dedicarla decididamente a fines científicos. Así, a fines de 1878 se desentendió de todo lo relacionado con el fonógrafo y se sumergió de lleno en la investigación de la luz eléctrica.

Pero mientras Edison abandonaba a su «hijo», otros se iban a sentir fuertemente atraídos hacia el «pequeño». Quien más se interesó en el tema fue, precisamente, Graham Bell, quien a través de su suegro pudo conocer muy a fondo la máquina de Edison. Era éste mismo quien, por ende, le había puesto sobre la pista de nuevas investigaciones en aquel artículo de la **North American Review,** al hablar de las posibles relaciones entre fonógrafo y teléfono. En 1880, Bell montó los Laboratorios Volta, en Washington, ayudado por dos socios, su pariente inglés Chichester Bell y el técnico estadounidense Charles Tainter. Muy pronto captó Bell en dónde radicaba una de las debilidades primarias del fonógrafo: en el papel de estaño que servía como superficie de grabación. Poco después de este descubrimiento, el científico re-construyó un prototipo de fonógrafo, cambiando el papel de estaño por cera. Esta máquina fue depositada por los tres socios en el Instituto Smithsoniano el 20 de octubre de 1881. En el cilindro, sobre una membrana encerada, se había grabado una frase del **Hamlet** de Shakespeare: «Hay más

Edison, Uriah Painter y Charles Batchelor en una demostración del fonógrafo.

cosas en la tierra y en el cielo, Horacio, que todas las que tu filosofía sea capaz de soñar.» A renglón seguido, la máquina decía: «Soy un "graphophone" (grafófono, es decir, la inversión del nombre patentado por Edison) y mi madre fue un fonógrafo.»

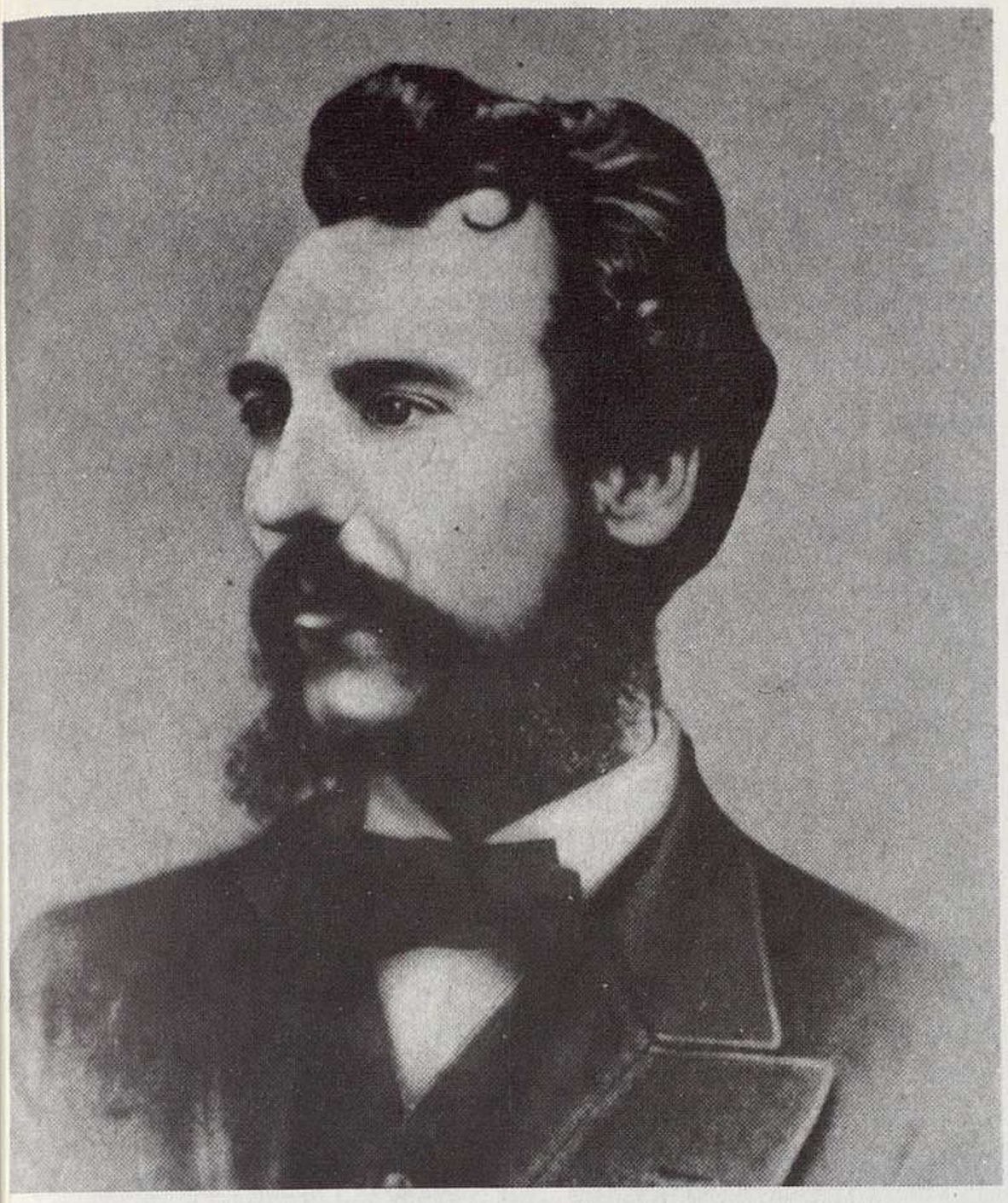
El sonido mejoró considerablemente, pero aún resultaba bajo el volumen de escucha, y por ello Bell continuó sus experimentos en torno a su «nuevo» invento, derivado del de Edison. Las subsiguientes mejoras consistieron en reemplazar el pesado estilete utilizado por Edison a cambio de una aguja más ligera (lo que, a decenios de distancia, es hoy la base de la moderna «trackability» o capacidad de lectura de pistas múltiples en las cápsulas de alta fidelidad) y en implantar en el aparato un motor eléctrico. Cierto tiempo después, Bell y sus socios constituían la American Graphophone Company, con factoría en Alexandria, Virginia.

Poco después de que las actividades en la factoría comenzaran, Graham Bell envió a algunos inversores de su Empresa en condición de intermediarios cerca de Thomas Edison, sugiriéndole unirse a ellos en la definitiva comercialización del fonógrafo; a tal fin, Bell se manifestaba inclusive dispuesto a renunciar al nombre «grafófono». La reacción de Edison, según los cronistas, fue más bien turbulenta y echó a los emisarios de sus nuevos laboratorios en West Orange con cajas destempladas. Las posibilidades de colaboración entre los dos genios de la ciencia parecían taxativamente desechadas.

Airado por el hecho de que **otros** hubieran podido mejorar su propio invento, Edison retornó con auténtica furia creativa a su «hijo preferido», tal como él lo llamaba. El 16 de junio de 1888, a las cinco de la mañana, tras setenta y dos horas de trabajo sin descanso, Edison salió de su laboratorio, hizo traer a un adormilado fotógrafo y se hizo tomar varias placas, cansado y sin afeitar, pero sonriente, ante su nuevo prototipo, un fonógrafo con cilindro de cera alimentado por pilas. Al poco tiempo fundaba la Edison Phonographic Works, Inc., su propia y exclusiva empresa de grabaciones.

Esta parte de la historia tuvo un final inesperado. En julio de ese mismo 1888 Alexander Graham Bell y sus dos socios cedieron a un negociante llamado Jesse H. Lippincott el derecho exclusivo a la venta de gramófonos en los Estados Unidos por la suma de 200.000 dólares. Apenas quedó cerrado este contrato, Lippincott se dirigió a Edison, que quería iniciar cuanto antes la fabricación en serie de su nuevo fonógrafo, pero carecía de capital para ello. Lippincott adquirió los derechos de patente de Edison por 500.000 dólares, aunque dejó los derechos de fabricación —tal como había hecho con los Bell y Tainter— en manos del inventor. El 14 de julio de 1888 Lippincott constituyó la North American Phonograph Com-

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012



Graham Bell (1878).

Emil Berliner (1858-1929).

pany y estableció una serie de franquicias territoriales que le permitían controlar toda la industria de las «máquinas parlantes» en los Estados Unidos. Sin saberlo ni pretenderlo, Thomas Alva Edison y Alexander Graham Bell se encontraron, finalmente, «trabajando juntos». Más valía tarde que nunca.

La «colaboración», sin embargo, duró poco. Lippincott resultó ser un desastre como hombre de empresa, y tres años después de su constitución la North American Phonograph Company quedaba en suspensión de pagos. El escaldado Lippincott devolvió el control de la Compañía a Edison. El «tándem» Bell-Edison estaba destinado a durar poco, y en 1894 la Compañía se declaró en quiebra. A partir de ese instante los dos hombres marcharon por senderos distintos. Dos años después, en 1896, Edison instauró su propia empresa, la National Phonograph Company, recuperando, además, la mayor parte de las franquicias establecidas por Lippincott. Una pequeña Compañía local, sin embargo, formada durante el breve período de tiempo en el que Bell y Edison mantuvieron intereses comunes a través de Jesse Lippincott, se resistió a ser adquirida y continuó distribuyendo gramófonos, compaginándolos más tarde con los cilindros fonográficos de Edison. Esta Compañía, situada en el distrito de Columbia, se llamaba Columbia Phonograph Company; con el tiempo, muchos años después, se llamaría Columbia Broadcasting System e internacionalmente se la conocería bajo las siglas CBS.

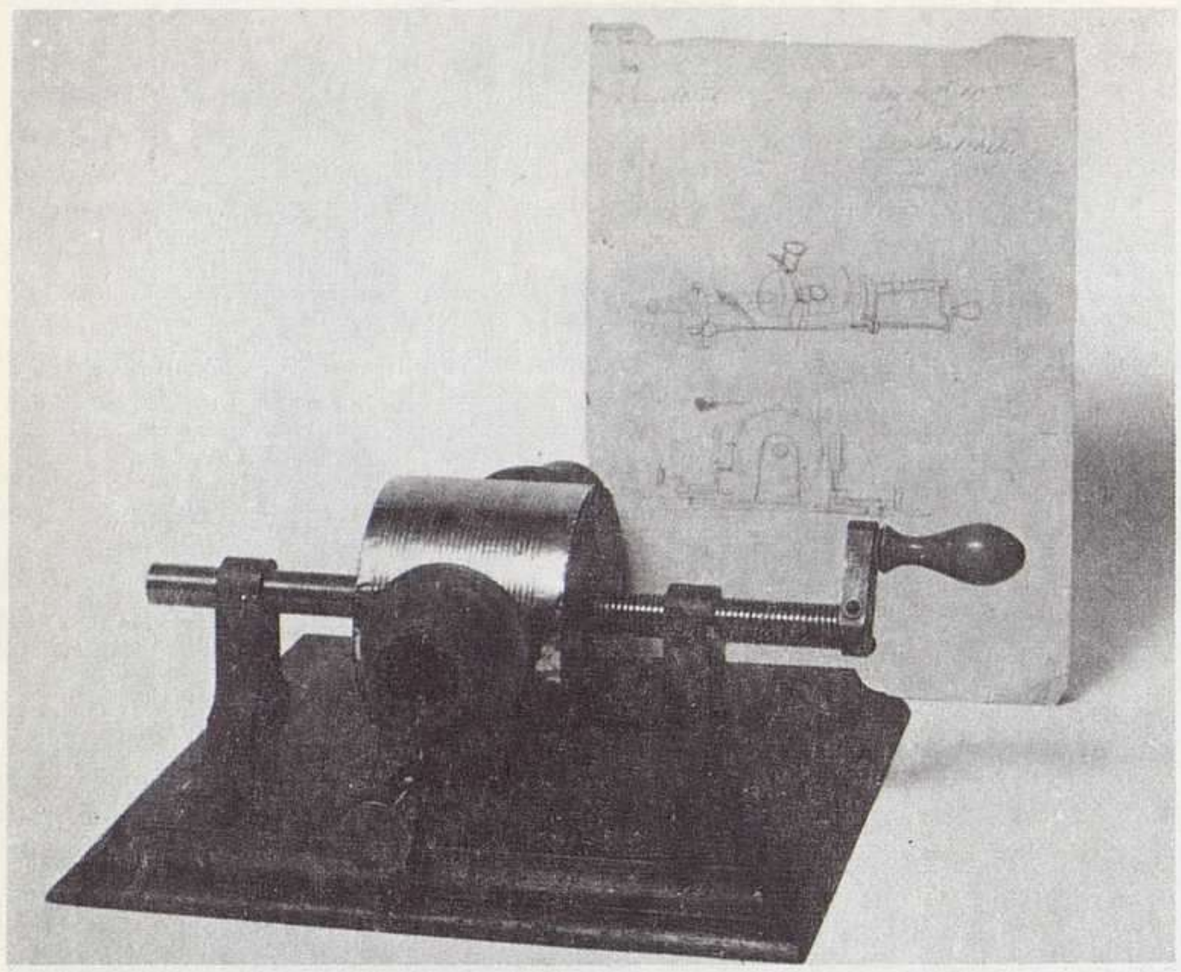
EMILE BERLINER Y EL DISCO

Al principio de sus experimentos Edison emplea, además del cilindro que habría de ser la base «ejecutiva» del fonógrafo, una superficie plana de forma circular, hecha de cartón o papel de estaño, según los casos, que gira sobre una espiral, superficie a la que da el nombre de «plato». Sin embargo, en el curso de sus investigaciones termina desechándola totalmente en beneficio del cilindro. Esta superficie plana y circular va a tener una importancia en el desarrollo del arte de la grabación que escapa por completo a los designios de su creador. Y es en este punto donde hay que dar entrada a un nuevo personaje en nuestra historia, quizá la figura más decisiva en la configuración de nuestra actual vida fonográfica: su nombre es Emile Berliner, y es un americano de origen alemán, que siendo casi un muchacho entra a trabajar en los laboratorios de Alexander Graham Bell, en 1878. Seis años más tarde, independizado de la actividad científica de Bell, Berliner inicia una serie de experiencias particulares en el campo de la acústica; el fruto de sus trabajos es la grabación, en un cilindro fonográfico, de la página vocal **The Lord's Prayer:** la importancia de este registro, que todavía hoy se conserva en los archivos de la BBC inglesa, es enorme, ya que es la primera vez en la historia que una «máquina parlante» se aplica al **registro de una composición musical** «en serio», es decir, rebasando el marco meramente especulativo o incluso jocoso del inventor o amigo del inventor de turno que canta un estribillo ante una bocina para escuchar luego divertido o asombrado su propia voz. No, no es éste el caso: la de Berliner es la primera grabación de una interpretación musical en el sentido que hoy damos a esos términos.

Pero no termina ahí la aportación de Berliner a la fonografía. El germano-americano también hace sus pinitos como investigador y a partir de 1885 comienza a trabajar en un nuevo aparato reproductor basado no en el cilindro edisoniano, sino en esa superficie redonda despreciada por el padre del fonógrafo, la cual ha conocido Berliner a través de Hubbard, el suegro de Graham Bell, quien, como ya se ha dicho, formó parte del Consejo de Administración de la primitiva Edison Speaking Company. La labor privada de Berliner se va materializando lentamente, y así, en 1887, consigue desarrollar con éxito un método de modulación del sonido, trazando lateralmente un surco sobre la superficie del «plato» de Edison. En 1888, apenas unos días antes de que Lippincott consiga formar la pasajera entente Edison-Bell, Emile Berliner hace una primera demostración pública de su nuevo aparato, al que de momento no da nombre alguno, y poco después pide la patente de su producto, «destinado a la grabación y a la reproducción», que, en esencia, consiste en la superficie circular de Edison, lacada y recorrida por una aguja que da vueltas sobre una superficie giratoria; Berliner, por primera vez, llama a la citada superficie «disco».

Y todavía no concluyen aquí las aportaciones de esta figura singular: Emile Berliner inventa y patenta un sistema original de producción en serie de copias a partir de un disco original, sistema que aún hoy, al margen de todos los avances habidos en el campo técnico de la impresión de fonogramas, sigue siendo **estructuralmente el mismo** que ideara el pionero estadounidense. Dadas las sencillas condiciones de impresión (pues el sistema es de ejemplar simplicidad y es una astuta transcripción al mundo de los sonidos del método de impresión de huellas digitales), Berliner va a conferir un impulso inusitado a la fabricación en serie de grabaciones, del que serán beneficiarios todos aquellos que trabajan en el mundo de la fonografía, empezando por el propio Edison y terminando, de momento, con los aficionados de 1977 que escuchan discos en sus casas. Hay en todo esto un concepto de capital importancia: si de Charles Cros pudimos decir que fue el padre de una **idea,** de Edison que fue quien la **materializó** y de Bell que fue su **consolidador,** hemos de decir de Emile Berliner que fue el hombre que «inventó» la **industria.** Todo el actual desarrollo de la gigantesca constelación de empresas, compañías, incluso imperios discográficos, y su incidencia en la vida social del siglo XX, se debe a este hombre.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012



El primitivo fonógrafo de Edison. Tras él, los diseños del inventor.

UN NEGOCIO QUE SE EXPANDE

Poco tiempo después de que Emile Berliner inicie sus actividades comerciales bajo la divisa «grabaciones y reproducciones fonográficas», Thomas Alva Edison advierte al industrial acerca de sus derechos exclusivos sobre todos aquellos aparatos adscritos a la divisa «fonógrafo». Berliner actúa de inmediato y recurre al sistema de patentar su invento bajo el nombre «gramófono» (nuevo neogrequicismo: «sonido en línea»), considerando, además, que su máquina difiere sustancialmente de la de Edison en el empleo no de cilindros, sino de discos.

Las ventajas del ingenio reproductor de Berliner sobre el de Edison o su derivado de Graham Bell eran enormes: el sonido era muy superior, con mayor gama dinámica en la reproducción; el aparato sólo necesitaba una pequeña bocina para la amplificación y, muy importante, la manejabilidad y transportabilidad de los discos era infinitamente mayor que la de los cilindros.

Hacia 1897 comenzó a ser evidente que la confianza de Berliner en el gramófono estaba justificada. Su Empresa, la National Gramophone Company, comenzó a recibir múltiples pedidos de aparatos reproductores y discos, florecimiento comercial al que no era ajeno un pionero en las técnicas del «marketing», Eldridge Johnson. Bajo su dirección técnica los gramófonos comenzaron a venderse al precio de 25 dólares por unidad, una cantidad plenamente competitiva con el precio de venta de fonógrafos y grafófonos. Pronto Berliner y Johnson comprendieron la necesidad de prolongar su negocio más allá de los Estados Unidos. De esta forma, en 1898 se fundaron sucursales de la National Gramophone en Inglaterra y Alemania: la Delegación inglesa, acogida a la patente de Berliner, se llamaba entonces Gramophone and Typewriter Company (es decir, Compañía de Gramófonos y... Máquinas de Escribir), y con el tiempo se convertiría en la firma que hoy conocemos con las siglas EMI; la alemana, cuya fundación fue recogida en las páginas de la revista pionera del mundo de las grabaciones, **Phonographische Zeitschrift,** se llamó entonces tal como se seguiría llamando ochenta años después, Deutsche Grammophon Gessellschaft. Hacia 1900 Eldridge Johnson, en uno de sus golpes de intuición que pueden, a la larga, adquirir carácter institucional, compra al pintor Francis Barraud los derechos de reproducción del cuadro titulado «His Master's Voice», «La Voz de su Amo», destinado a convertirse en la imagen de marca más célebre de la historia del fonograma; antes de adaptar la pintura del famoso perro «Nipper» a sus discos, Johnson se ve en la necesidad de persuadir a Barraud de que cambie un elemento de su cuadro primitivo: y es que el aparato al que «Nipper» prestaba su atención era, en su versión original, no un gramófono de Berliner, ¡sino un fonógrafo de Edison! Hecha la pertinente alteración y retocada la imagen, Johnson emplea por vez primera el cuadro como marca de la Gramophone Company en Estados Unidos, con el número de registro 34890. Curiosamente, la imagen será empleada algo más tarde en el Reino Unido, y con el paso de los años la popularidad del conjunto perro-gramófono llegará a ser tan enorme que la propia Empresa terminará cambiando su nombre en el continente europeo por el del título del cuadro de Barraud.

En 1902 Berliner y Johnson establecen una nueva firma en Norteamérica, la Victor Talking Machine Company. Habida cuenta de que Berliner iba trasladando progresivamente sus intereses comerciales y artísticos a Europa, ambos socios convinieron en que el padre del gramófono se quedaría con un 40 por 100 de participaciones en la Empresa, mientras que Eldridge Johnson retendría un 60 por 100, lo cual le confería el control virtual de la nueva Compañía. También esta Empresa estaba destinada a tener una vida larga y fructífera, y tras diversos avatares llegaría a ser conocida universalmente bajo las siglas RCA.

Poco después de la fundación de la Victor, siguiendo los consejos de un comerciante de San Petersburgo, Berliner estableció en Rusia una nueva sucursal de su industria, dependiente en este caso de la Gramophone Company británica. Uno de los primeros frutos de esta expansión eurasiática de Berliner fue la grabación masiva de interpretaciones para el disco del legendario Feodor Chaliapin, que pronto fueron distribuidas a lo largo y ancho del imperio que Berliner había edificado... y continuaba edificando.

Johnson, por su parte, tampoco se mantuvo inactivo, y en 1906 lanzó al mercado, por su cuenta y riesgo, un modelo perfeccionado del gramófono de Berliner, la «Victrola», cuya principal peculiaridad radicaba en llevar incorporado al cuerpo del aparato la bocina reproductora. Por esas mismas fechas se produjo un nuevo avance en la técnica discográfica, la grabación por las dos caras, que en este caso provino de una pequeña empresa europea que andando el tiempo llegaría a ser filial de la Gramophone Company/«Voz de su Amo», la Odeon Record Company. Berliner no vaciló en adaptar tal adelanto a sus Empresas europeas, pero Eldridge Johnson se resistió tenazmente a tal empeño, y la Victor no grabó discos por las dos caras hasta 1923.

De todo lo expuesto podemos ver en qué medida Emile Berliner supo construir en torno a su gramófono un verdadero emporio comercial e industrial. Resulta fascinante que la mayor parte de las grandes Compañías del momento actual tengan su origen más o menos remoto en las actividades expansivas de Berliner. Este origen común todavía es perceptible en multitud de detalles que las patentes han obligado a mantener en las diferentes firmas independizadas. Así, por ejemplo, la RCA americana aún utiliza en sus discos el emblema de «La Voz de su Amo», la imagen de «Nipper» ante el gramófono, ya que, al escindirse la Victor y la Gramophone, Johnson, que era quien había adquirido el cuadro de Francis Barraud y, como ya se dijo, controlaba el 60 por 100 de la firma estadounidense, tuvo preferencia en el derecho a mantener la marca registrada por encima de la propia «His Master's Voice» inglesa, la cual a su vez retuvo el derecho de exhibición de dicha marca en Europa. Todo un cosmos particular de empresas y negocios en torno al disco, cuyo eje axial fue aquel americano de ascendencia alemana que se llamó Emile Berliner.

MUERE EL CILINDRO, GRABAN LOS DIVOS

Alrededor de 1905 el dominio del mercado internacional de las máquinas reproductoras por parte del gramófono empezaba a ser aplastante. El disco había probado ser el vehículo más apto en idóneo para la transmisión de mensajes sónicos, y especialmente en el terreno musical sus ventajas sobre el cilindro fonográfico eran cada día mayores. Hasta el propio Edison se vio forzado a reconocer una realidad que para él era durísima. Aunque conservó todavía sus cadenas de producción de fonógrafos y de cilindros, su sentido comercial le movió a instalar un sistema de fabricación de gramófonos y de discos gramofónicos. En última instancia, acaso se consoló pensando que Berliner había partido de una idea suya (el disco, o el «plato», como él lo llamara) para desarrollar su invento y su potencia industrial.

Son éstos los años de creación de un repertorio, y las Empresas se lanzan a la labor de grabar a los grandes artistas del momento. Juan Manuel Puente describe en este mismo número (4) las circunstancias de aquellos años y las andanzas del que fuera pionero entre los «productores» (y a la vez ingenieros, montadores o electricistas) discográficos, Fred Gaisberg, otro de los titanes que la historia del fonograma ha producido.

Un intérprete como Fritz Kreisler debuta discográficamente en 1910, y se puede decir que es uno de los más retrasados. Ya en 1904 el primer «Otello», Tamagno, y el primer «Yago», Maurel, graban fragmentos de la obra de Verdi. Adelina Patti, una de las grandes voces de la segunda mitad del siglo XIX, acepta realizar algunos registros en 1905: tiene sesenta y dos años. En 1906, un año antes de su muerte, es el celebérrimo Joachim, el violinista y compositor amigo de Brahams, quien, ya casi octogenario, acepta dejar a la posteridad algunas muestras de su arte. Pronto surge la figura de Enrico Caruso, mientras comienza la ascensión de Chaliapin. Y no hay que olvidar que ¡nada menos que en 1903! la sucursal italiana de la Gramophone Company ha editado la primera ópera completa de la historia del disco, **Ernani,** de Verdi, en cuarenta discos de una sola cara grabada.

En 1913 Arthur Nikisch graba, al frente de la Filarmónica de Berlín, la **Sinfonía número 5** de Beethoven para la Gramophone Company; es admirable comprobar que el sonido de este registro es, aún hoy, muy aceptable y transmite una fascinante imagen de la técnica directorial de Nikisch. En 1917 la Victor americana decide seguir el ejemplo europeo y realiza algunos registros con la Sinfónica de Boston y Karl Muck, seguidos por varias grabaciones de Stokowsky y la Orquesta de Filadelfia.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Casi en seguida comienzan a aparecer las grabaciones de una nueva «estrella» del mundo discográfico, Arturo Toscanini, que graba en 1921 su primer disco, y que a pesar de su reticencia invariable hacia los estudios de sonido será, como Furtwängler (que también comienza su carrera fonográfica en los años 20 para Deutsche Grammophon), uno de los intérpretes que lleguen a tener una más abundante discografía, tanto comercial como pirata. Es interesante anotar que la mayor parte de la estela discográfica de estos dos gigantescos maestros de la dirección de orquesta, polos contrapuestos en sus planteamientos estéticos y musicales, coincidirá en el dato de provenir, en un 70 por 100 de lo casos, de registros tomados de actuaciones en directo.

EL COMPETIDOR DEL DISCO Y EL FINAL DE LA ERA ACUSTICA

Hacia 1923 el panorama ha cambiado espectacularmente. La radio, a través de sus imparables avances técnicos, en los que la figura de Marconi juega un «rôle» esencial a través de sus experimentos de transmisión inalámbrica por medio de ondas hertzianas, provoca un terrible descenso en las ventas de aparatos reproductores de discos, y la depresión, con seis años de antelación a la crisis del 29, se hace sentir alarmantemente en la industria. La ambición de miles de jóvenes en los años 20 es ser una estrella de la radio: hoy, en que vivimos más que nunca la floración casi semanal de estrellas del disco, esto puede sonarnos a relato fantástico. En segundo lugar, las aspiraciones de estos jóvenes se encaminaban hacia el cine. Sólo muy en tercer lugar quedaba el pobre gramófono. La literatura de esos años ha descrito de manera inolvidable lo que era el mundo enloquecido de aquellos cientos de opositores eternos a un lugar bajo el sol de las ondas radiofónicas o de los focos del cinema. Scott Fritzgerald, Nathanael West o Sherwood Anderson nos han dejado relatos estremecedores de unos años que fueron todo menos aquello que más los definió: «felices». Quizá a nosotros nos pueda bastar el detalle de que la Victor Company se viera obligada a dejar en sus consolas espacio para la instalación de aparatos de radio, con el fin de vender algunos gramófonos más.

Pero un nuevo período estaba a punto de llegar. Es difícil saber quiénes fueron los primeros, porque hubo muchos hombres que a la vez pretendieron lo mismo desde distintos puntos del globo. Pero un día todos los personajes de la industria parecieron decirse: «¡Está ahí!», y de golpe una etapa de la historia del fonograma concluyó. Las grabaciones acústicas habían muerto, habían nacido los registros eléctricos.

Históricamente, parece que habría que atribuir las primeras experiencias en este terreno a los ingleses Lionel Guest y H. O. Merriman, que ya en 1919 trabajaban sobre el posible empleo de la energía eléctrica en la reproducción del sonido. En 1920 Guest y Merriman grabaron mediante un primario sistema electrónico el servicio funerario ante la tumba del Soldado Desconocido en la Abadía de Westminster. Aquella fue la señal de alerta para el resto de los hombres de la industria. Pero, ¿realmente habían sido Guest y Merriman los primeros? También en 1919 un tal Joseph P. Maxfield y otros miembros de los Laboratorios Bell comenzaron a experimentar en secreto las posibles técnicas de grabación aprovechando la electricidad. ¿Fueron ellos los primeros? Quizá tampoco, o quizá **también.** Porque en la misma Inglaterra, sin que Guest y Merriman lo supiesen, la His Master's Voice había puesto a varios de sus técnicos a trabajar en experimentos paralelos.

El objeto de todos estos esfuerzos aislados era el mismo: reemplazar la bocina grabadora y amplificadora del gramófono, su diafragma y su aguja por un micrófono condensador, un tubo amplificador y una aguja o brazo fonocaptor dotado de potencia electromagnética. Dado que la energía generada por un proceso eléctrico era considerablemente superior a la que podría desarrollar cualquier sistema acústico, era previsible imaginar que los surcos de un disco «cortado» por un proceso eléctrico contendrían mayor nivel de sonido y serían capaces de reproducir una gama dinámica más amplia.

Y todos a la vez, de la misma forma en que habían estado buscando lo mismo durante años sin contarse nada mutuamente, parecieron ponerse tácitamente de acuerdo para lanzar comercialmente el nuevo sistema, a partir de 1925. Las historias parecen adjudicar el mérito de la primera grabación eléctrica de música clásica a Alfred Cortot, que grabó en ese 1925 obras de Schubert y Chopin en los estudios Camden, de la Victor americana. Pero parece que la primera obra clásica registrada en sistema electrónico la grabó Columbia, un mes antes que Cortot, empleando al entonces famoso Art Gillham, también llamado «el pianista susurrante» (!). Al año siguiente, 1926, se fijó definitivamente la velocidad de giro de los discos en 78 revoluciones por minuto, abandonándose la propuesta inicial de 80. En 1921 el gran precursor cinematográfico David Ward Griffith incluyó por vez primera una canción en el contexto de una película, que se escuchaba sincronizando un gramófono a la banda de imágenes de su filme **Dream Street;** en 1925, coincidiendo con el nacimiento de la era electrónica, se estrena **El cantor de «Jazz»,** que no fue la primera hablada de la historia del cinema (había sido **Don Juan),** pero sí la más célebre, gracias a la intervención en la misma del famoso «negro-que-en-realidad-es-un-blanco», Al Johnson.

Gran aficionado al cine, Edison filmó el «Sexteto» de Lucia di Lammermoor, **cuya producción se acompañaba con un cilindro fonográfico.**

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

EL REPERTORIO SE AMPLIA

Al empezar los años 30, a pesar de la crisis mundial, es evidente que el disco ha recobrado un puesto de primacía en el favor de los públicos. Todavía hoy son famosos los registros que Leopold Stokowski efectúa, en Filadelfia, de la **Primera** de Brahms o la **Séptima** de Beethoven, en los que la fértil colaboración del «mago» «Stoky» con el ingeniero de sonido consigue unos planos de presencia acústica superiores a todo lo escuchado anteriormente en un gramófono. Las técnicas de reproducción del sonido mejoran sensiblemente y los aparatos reproductores garantizan una fiel transcripción musical. Es a principios de los años 30 cuando un joven ingeniero britnico que trabaja para la His Master's Voice patenta un sistema de grabación en estereofonía. En 1931, pocos días después de que Alan Dower Blumlein, que así se llama nuestro ingeniero, reciba la aceptación legal de su patente, muere Thomas Alva Edison, el hombre que un día de 1877 había empezado esta singular historia grabando que «María tenía un corderito» ante un artilugio llamado fonógrafo.

«La Voz de su Amo» llegó a hacer algunas grabaciones empleando el sistema de estereofonía propuesto por Blumlein, pero juzgó que de momento el medio era comercialmente inviable, y jamás publicó dichos registros. La Empresa se hallaba por entonces muy ocupada en un proyecto ambicioso, las «Society Series».

Quizá no haya habido en la historia del fonograma ningún intento tan formidable de ampliación del repertorio en unas circunstacias determinadas como el llevado a cabo por medio de las «Sociedades Musicales». La idea se debió a otro de los prohombres de la fonografía, Walter Legge, cuya labor como productor en los años 50 oscurecería su quehacer como eminencia gris de las «Society Series». La idea podría resumirse en esto: a través de las gacetillas de los periódicos y de las revistas especializadas, muy en especial la británica **Gramophone,** se anunciaba la creación de una Sociedad «x», por ejemplo, «Sonatas de Beethoven», avisando de que un gran intérprete se encargaría de grabar para el disco las obras escogidas (en el caso citado el artista fue Arthur Schnabel); quienes estuvieran interesados en adquirir los registros en cuestión deberían suscribirse a esa Sociedad, y ello les daría derecho a la inmediata recepción de las grabaciones; la tirada de ejemplares se haría luego en proporción al número de suscriptores.

La labor de las Sociedades Musicales en este período es definitoria, y así autores como Hugo Wolf o Frederick Delius empiezan a llegar a los públicos a través de los importantísimos registros de sus obras patrocinados por los correspondientes trusts. La Sociedad Sibelius difunde las gloriosas versiones de las **Sinfonías** del compositor finlandés realizadas por Kajanus, Koussevitzky y Beecham; asimismo la Sociedad Gustav Mahler promueve las primeras versiones en disco de la **Novena Sinfonía** y **La canción de la Tierra,** ambas en interpretaciones de Bruno Walter. Por vez primera las grandes óperas de Mozart son llevadas íntegramente al gramófono siguiendo las representaciones «en vivo» del Festival de Glyndebourne; a este conjunto se añade el registro completo de la lectura ofrecida por sir Thomas Beecham de **La flauta mágica** en la Opera de Berlín.

Fue éste un sistema que permitió hacer llegar a un máximo número de personas ciclos de obras que de otra manera jamás habrían sido comerciales. Fue también una forma primitiva, pero válida y efectiva como pocas, de abaratar un repertorio de costos elevados.

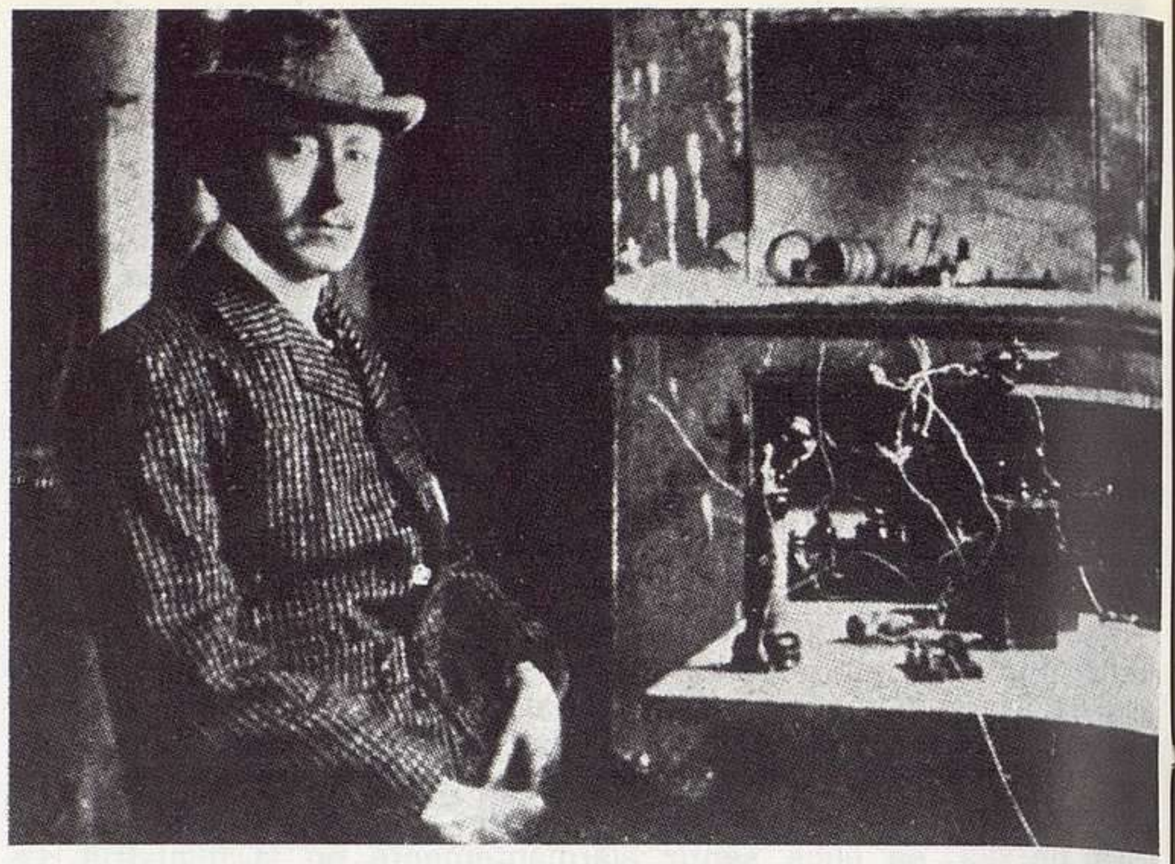
Y el progreso continuó. En 1935 una firma alemana, la Telefunken-AEG, hizo la primera demostración de un nuevo ingenio llamado «magnetófono», que permitía la grabación sobre cinta. Al año siguiente los ingenieros de BASF, otra Empresa germana, grabaron en magnetófono la **Sinfonía 39** de Mozart bajo la batuta de Sir Thomas Beecham: esta primitiva cinta aún existe y su calidad es, sorprendentemente, buena.

Y los grandes nombres siguieron sonando. En 1937 una cadena de radio, la NBC, se permitió el lujo de formar una orquesta para Arturo Toscanini. Cuatro años más tarde Leopold Stokowski marchó a Hollywood para colaborar con Walt Disney en **Fantasía,** un filme que, al margen de ciertos inevitables toques «kitsch» y de poco gusto, supuso un planteamiento nuevo e impensado de la visualización musical.

Por increíble que parezca, la segunda guerra mundial no detiene este proceso, y durante la misma se graban históricos conciertos de Furtwängler, Toscanini, De Sabata y Knappertsbusch. Concluida la contienda, una nueva firma, la británica Decca, propone el «slogan» FFRR **(Full Frequency Range Recording)** y su englobamiento en las siglas HI-FI **(High Fidelity).** El disco parece haber llegado a un nivel de perfección difícilmente superable. Sin embargo, una nueva revolución está a la vuelta de la esquina.

HA LLEGADO EL LP

A mediados de los años 20 Thomas Edison se vio súbitamente preterido dentro de la industria norteamericana. Victor y Columbia adaptaban sus equipos a las grabaciones eléctricas, y la National Phonograph Company se vio relegada a un segundo puesto. Por aquel entonces trató el incansable investigador de hallar algún



Guillermo Marconi.

adelanto tecnológico que le permitiera colocarse nuevamente en cabeza de la carrera. Por espacio de varios meses trabajó Edison en un sistema que hiciera posible la inclusión de música en un disco en cantidad de tiempo superior a los cinco o seis minutos habituales del 78 r. p. m., tratando de hallar una fórmula que facilitara la escucha por largos períodos ininterrumpidos. Se hallaba cerca de los ochenta años, pero la edad no parecía restarle entusiasmo. Y consiguió su objetivo, un disco de surco microscópico que podía albergar hasta treinta minutos de música. Pero la industria le jugó una mala pasada: Edison concibió su disco en una velocidad de 80 revoluciones, y el resto de las Empresas optó por las 78, con lo que Edison se vio imposibilitado para sacar adelante su invento.

Al mismo tiempo que Edison, la firma Brunswick-Balke-Collender desarrolló un tipo de disco que podía albergar cuarenta minutos de música, pero tampoco esta innovación prosperó en un mercado que se conformaba con la homologación de los registros eléctricos. Finalmente, en 1931, RCA hizo una demostración de discos de duración superior a la normal en la velocidad que hoy es «standard», 33 r. p. m., pero hubo, una vez más, un rechazo de comerciantes y público, que no deseaban modificar la velocidad de sus gramolas.

Pero en 1948 la disposición era otra. La industria del aceite desarrolló un nuevo plástico de múltiples usos, el «polivinilclorido» (nombre de guerra: PVC), capaz, entre otras cosas, de reproducir discos de gramófono con mínimo ruido de superficie. La flexibilidad del PVC permitía prensar discos microsurco de larga duración, y un equipo de técnicos de la Columbia-CBS, dirigidos por otro de los «padres» de la industria, el doctor Peter Goldmark (*), se dedicó intensamente a estudiar esta posibilidad, y a fines de la década de los 40 el «Long-Play», tal como hoy lo conocemos, estaba listo para su explotación comercial.

El ascensor privado de Edison en West Orange: quizá todo un símbolo...

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Casi al mismo tiempo que la campaña de Decca la Columbia Co., de Estados Unidos, convertida tras la guerra en la poderosa Columbia Broadcasting System o CBS, introduce en el comercio el disco de larga duración, externamente idéntico al de 78 revoluciones, pero diferenciado del mismo en su velocidad de rotación, más extendida (33 1/3 r. p. m.), y en su más estrecho surco o estría (llamado «microsurco»). En contraste con la habitual duración de una cara de disco de 78 r. p. m., entre cuatro y siete minutos, el LP ofrece un promedio de media hora de música por cada lado. Casi inmediatamente, la antigua Victor Co., independizada ya de La Voz de su Amo y conocida como RCA Victor, declara la guerra al «long play» de Columbia y preconiza la instauración comercial del disco de 45 r. p. m., de una duración aproximada de cinco minutos por cara, que ha de ser escuchado en un tocadiscos de cambio automático y múltiple. La guerra de las velocidades es un hecho en América.

Mientras, Europa permanece expectante. La crítica inglesa pronostica una corta vida al LP, y La Voz de su Amo anuncia que seguirá editando sus grabaciones en discos de 78 r. p. m. En Alemania, la precursora Deutsche Grammophon queda ajena a la polémica y se dedica a la experimentación del «micrograd variable», sistema de mayor o menor estrechamiento automático de los surcos según las gamas dinámicas de sonido, que será empleado con enorme éxito por todas las Empresas fonográficas a partir de los años 60. Sólo la joven Decca londinense toma partido en la batalla y se declara favorable a la difusión del LP. El tiempo le dará la razón.

En enero de 1950 RCA comprende que el microsurco ha ganado la partida y comienza a editar sus primeros discos de «larga duración». Hasta 1952 permanece La Voz de su Amo en el convencimiento de que el reinado del «long play» será efímero, y continúa produciendo discos de 78 r. p. m.; en ese año, con un considerable retraso con respecto al resto de las Compañías europeas, edita sus primeros microsurcos.

SONIDO MULTI-DIRECCIONAL

En el año 1952 se presenta en Nueva York la primera película en Cinerama. Con ella aparece el sistema de multiplicidad de pistas en una misma cinta sonora. El público advierte la posibilidad de que el sonido (así ocurre en uno de los primeros filmes de la serie) recorra la pantalla de un lado a otro. Las Compañías que empiezan a hacer pruebas al respecto pronto advierten que es relativamente sencillo grabar una señal «izquierda» y una señal «derecha», simultáneamente, sobre una cinta magnética de media pulgada empleando canales diferentes de inducción del sonido. ¿Cómo puede transferirse esto al surco de un disco? Y es entonces cuando algunos enterados recuerdan los experimentos malogrados del joven Blumlein, en 1930. Casi toda la maquinaria industrial vuelve a ponerse en marcha silenciosamente, como ya había ocurrido en los días de la adopción del registro de sistema eléctrico.

En 1957 se da un nuevo paso en las técnicas de reproducción del sonido grabado. El invento, patrocinado comercialmente por la misma Empresa que había lanzado el «larga duración», la Columbia estadounidense, se llama «estereofonía». Etimológicamente, atendiendo a la raíz griega que le da origen, el término significa textualmente «solidez del sonido», y alude a la posibilidad de conferir al material sonoro reproducido una tercera dimensión, aparte las de altura e intensidad que ya le confería el disco LP: la de relieve o direccionalidad. El sonido estereofónico, generalmente confeccionado a través de dos canales sobre una técnica de registro con varios (por lo menos, dos) micrófonos, permite la audición de una fuente sonora en perspectiva visual de derecha, izquierda y centro, proporcionando al oyente el sentido de localización instrumental típico de una sala de conciertos. Las ventajas son múltiples; Michel Philippot las sintetiza en cuatro: perfeccionamiento de la audición gracias al «reparto de competencias» entre los canales o altavoces; aumento de la gama dinámica desde el «pianissimo» al «fortissimo»; localización de las fuentes de sonido, y creación de un «espacio sonoro ambiental», a causa de la distanciación de las columnas reproductoras.

Naturalmente, la estereofonía en sí no era un descubrimiento de Columbia; ya se ha hablado de la actividad experimental de Blumlein; otras primeras experiencias al respecto habían tenido lugar, en 1931, en Alemania (Berlín y Königswusterhausen). La transmisión estereofónica por radio era un hecho desde 1953. Sin embargo, la adaptación del sistema al medio discográfico supuso la consagración comercial del primero. La reacción de las firmas fonográficas fue unánime: en Inglaterra, Decca, pionera una vez más a nivel nacional, transformó sus famosas siglas ya examinadas, FFRR, por el lema FFSS (Full Frequency Stereophonic Sound); en el resto de Europa, la veterana Deutsche Grammophon se adelantó a sus competidoras y lanzó al mercado sus primeros «estéreos», en 1958. Como detalle anecdótico, la primera grabación comercial en estereofonía, realizada en 1957 por Columbia (CBS), fue la del **Capricho español,** de Rimsky-Korsakov, en versión de la Orquesta de Cleveland bajo la dirección de George Szell.

La era de Goddard Lieberson en CBS-Columbia da al repertorio hitos como las obras completas de Schönberg, Webern o Stravinsky; el último Bruno Walter es llevado al «estéreo» y a él también se acoge el venerable Klemperer en Londres. Período de auge artístico-técnico rutilante el que va de 1957 a 1967, auténtica «década prodigiosa».

Moderno magnetofón de estudio de sistema multi-pistas.

En torno a 1960 puede decirse que el «estéreo» ha reemplazado por completo al sistema monoaural como medio de grabación. Los estudios de sonido han llevado a las salas de grabación magnetófonos de varias pistas, primero tres, luego cuatro, más tarde ocho, después 16; en 1977 será normal en un estudio tener mesas de registro con capacidad para 48 pistas.

Y lo que en estos años se produce en el terreno técnico supera a casi todo lo vivido en los ochenta años precedentes. Aparece la «cassette», se perfeccionan los sistemas de eliminación de ruido de fondo (grande es, en este campo, la contribución del estadounidense Ray Dolby), y en penúltimo lugar de la lista, hasta el momento, aparece la «tetrafonía», o sistema de propagación del sonido por disco, radio y cinta a través de cuatro canales. El nuevo sistema se introduce internacionalmente bajo el degradante neologismo «cuadrafonía» o, mejor dentro de lo malo, «cuadrofonía».

Los orígenes del «Quad Sound» cabe fijarlos en un medio artístico relativamente separado del acústico, el cinematógrafo, y en una película concreta, la citada **Fantasía,** de Walt Disney-Stokowsky; en esta cinta de 35 milímetros, metraje de anchura superior al de la cinta magnética normal, se implantaron cuatro corrientes sonoras, que al ser reproducidas en el local de exhibición generaban una sensación envolvente en el espectador. Posteriormente, el cinemascope y las proyecciones en cinerama, mediante las bandas de 70 milímetros, han aumentado paulatinamente el número de canales utilizados para la reproducción sónica de la película, hasta llegar a los 120 empleados en las modernas superproducciones. Todos hemos experimentado alguna vez la sensación de escuchar música o efectos especiales detrás de nosotros en una moderna sala de cine, al mismo tiempo que los diálogos en la pantalla. Este es el fundamento de la tetrafonía.

Aunque, una vez más, fue Columbia la primera Empresa que lanzó al mercado discos cuadrofónicos, las investigaciones acerca de su posible utilización comercial en el microsurco fueron iniciadas, conjuntamente, por varias firmas: la americana RCA, la japonesa Sansui y la canadiense Electro-Voice, sin olvidar a las también japonesas Hitachi, Dynaco y JVC.

Es obligado hacer aquí una breve distinción entre sistemas. Existen, hasta el momento, dos modelos de reproducción en cuatro canales, los denominados numéricamente sistemas 4-4-4 y 4-2-4. Este último, conocido vulgarmente como «sistema de matriz», se basa en la realización de una grabación magnética en cuatro canales, su posterior **codificación** en dos canales para permitir su reproducción a través de la aguja de un tocadiscos estereofónico normal, y su definitiva conversión en el original sonido en cuatro canales por medio de un **decodificador** adaptado al amplificador del oyente. La ventaja de este sistema es su adaptación a los tocadiscos y amplificadores en uso, con la sola adición de un amplificador suplementario para los canales o altavoces posteriores y un decodificador que transforma la señal de doble codificación en cuádruple. Circuitos integrados de matriz han sido propuestos por Columbia (SQ), Sansui (QS) y Electro Voice, siendo relativamente compatibles entre sí. Como ya se puede suponer, el sistema 4-4-4 (o discontinuo) se apoya en la supresión de los pasos de codificación y decodificación. El disco, grabado en cuatro canales, se reproduce por el mismo sistema a través de equipo y aguja especialmente preparados al respecto. Al inconveniente de la radical necesidad de renovación total del equipo sonoro responde este método con una superior separación de canales y realismo sonoro. RCA ha editado ya muchos discos grabados según esta técnica.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Productor e ingeniero en el cuarto de control.

La reacción internacional ha sido muy diversa. La Voz de su Amo, retrasada en el paso del disco de 78 r. p. m. al de 33, ha adoptado, antes que ninguna otra firma europea, el sistema de matriz SQ patentado por Columbia. Decca, Deutsche Grammophon y Philips, empresas de avanzada en los estratos precedentes, permanecen a la expectativa y han renunciado, de momento, a la edición de discos tetrafónicos. Un intérprete famoso, Leonard Bernstein, ha dirigido en fechas recientes una interpretación de **La consagración de la Primavera,** de Stravinsky, situado en medio de la orquesta (por cierto, el primer disco tetrafónico editado comercialmente fue la **Misa** del propio Bernstein); otro tanto ha hecho el compositor-director Pierre Boulez en la hasta el momento más espectacular grabación en cuatro canales, el **Concierto para orquesta,** de Béla Bartók, en la que los instrumentos rodean materialmente al auditor. Otra batuta célebre, Georg Solti, ha criticado duramente la reproducción en cuatro canales, acusándola de irrealidad. Sea cual sea su futuro, la tetrafonía añade, de hecho, una nueva dimensión al espectro sonoro: la ambiental de sala de conciertos con su «más cerca» y «más lejos». Su «handicap»: la proliferación de sistemas, que ha acabado por desconcertar al público.

LA ERA DE LOS HOMBRES DEL CUARTO DE CONTROL

Hasta 1950 la fabricación de un disco era un proceso complicado y en muchos aspectos aleatorio en lo concerniente al resultado final. Un ligero fallo en alguna de las fases que iban de la grabación a la venta del producto podía ocasionar imperfecciones y daños en el sonido no ya de un ejemplar, sino de toda una edición. En nuestros días, sin embargo, las diferentes fases de fabricación de un microsurco (registro del sonido en banda magnética, montaje selectivo de la misma, transfarencia, galvanoplastia y prensado) están tan absolutamente mecanizadas que se hace muy difícil concebir que un disco sea malo por un error de prensado o una distorsión en la superficie de los positivos. Quedan, con todo, dos actuaciones, que se realizan conjuntamente, en las cuales la intervención humana (creativa y técnica) es decisiva, y por una realización deficiente de las mismas sí podremos advertir vicios e imperfecciones en la audición. Naturalmente, una de estas actividades es la interpretación misma de la obra, de la que hablaremos un poco más adelante; la otra es la labor, cada día más decisiva, del ingeniero de sonido y del productor.

Edison, en su «cuarto de control».

Las condiciones de escucha de los discos han mejorado hasta niveles asombrosos en los últimos tiempos; a menos que se trate de un registro histórico, el oyente de nuestros días recibe con disgusto una interpretación, por excelente que sea, que no le reproduzca con fidelidad el sonido generado en el estudio o en la misma sala de conciertos. El trabajo del técnico de sonido consiste en reproducir del modo más exacto posible el sonido real generado por los intérpretes; claro que a veces se entiende que la labor del ingeniero consiste en todo lo contrario, en un trucaje completo del contenido sonoro real: esto está a la orden del día en grabaciones de música moderna, entendiendo por tal toda la contemporánea, incluida la clásica (piénsese en los enrevesados montajes de música electrónica de Stockhausen, Henry o Kagel). De cualquier manera, la importancia concedida al ingeniero de sonido se ha incrementado de modo considerable, hasta el punto de que hoy es muy raro que un disco no anuncie en su contraportada el nombre del técnico que lo ha grabado.

Pero quizá nadie se ha vuelto tan radicalmente importante en el contexto de una grabación como el productor de la misma o director artístico. Citábamos al comienzo de este estudio el nombre de John Culshaw. La deuda que el mundo del disco tiene con este inglés es, seguramente, paralela a la que él tiene con el mundo de la música en estado puro. Pienso que nadie, ni antes ni después, ha tenido en sus manos tanto poder a la hora de grabar un disco como el que Culshaw tuvo en sus años de trabajo para la Decca británica. Todos los tratadistas hablan, desde hace tiempo, de **El anillo del nibelungo** de Solti-Culshaw, y nada hay de gratuito en el término, ya que el británico fue tan «progenitor» de la primera **Tetralogía** fonográfica como el maestro húngaro. Culshaw llevó al estudio de grabación los métodos del gran «regisseur» teatral, y aunque nunca se llevó bien con Wieland Wagner, lo cierto es que él fue el Wieland de los estudios discográficos. Hombre de enorme inteligencia y no menos grande ambición, dotado de una preparación técnica, profesional y musical notable, Culshaw se fijó una meta desde los comienzos de la estereofonía: hacer «vivir» al oyente una grabación con tanta o más intensidad que si se tratase de una representación en vivo. Esta idea, en él verdadero «leit-motiv», la aplicó muy en concreto al campo de la ópera, que de su mano se transformó en un medio discográfico nuevo, válido en sí mismo. Quizá este divorcio entre realidad musical y realidad discográfica llevara al inglés a uno de sus más pregonados errores: la preterición de ciertas figuras en aras de otras. Culshaw, sí, descubrió prácticamente a Solti, consolidó a Karajan y bruñó a Birgit Nilsson; pero a costa de ello dio de lado a Windgassen, a Knappertsbusch, a Varnay o a Böhm. No había mala intención(él los admiraba y siempre lo ha reconocido así, pero no le servían para sus propósitos. Quizá, dentro de unos años, John Culshaw pase a las enciclopedias como un hombre que desarrolló ideas geniales con nombres no siempre acertados (su **Tristán** es prueba irrefutable). Quizá, por eso mismo, sea su «chef d'oevre» la ópera con la que se despidió de la actividad fonográfica al final de los años 60, **Electra,** en donde la magnificencia de la concepción espacio-discográfica se unió a una interpretación imperecedera. Realizada su misión, fijado un camino que todos los productores de todas las empresas trataron de emular tras su partida, Culshaw se retiró de la industria. Puede que me equivoque, pero las técnicas del inmediato mañana, que combinan esencialmente el sonido con la imagen, han de tentar profundamente a este inquieto «Loge», que todavía es joven (ronda la cincuentena) y que el día menos pensado puede darnos la sorpresa de hacer aparecer su nombre en la etiqueta de un «video-disco». Una cosa es cierta: la actividad en un estudio ya nunca fue la misma después de él.

ARTISTAS Y FONOGRAMAS

Hemos visto anteriormente cómo, desde los primeros tiempos del fonógrafo, fueron muchos los artistas que colaboraron con los padres de la música grabada (Edison, Berliner, etc.) en la creación de registros que hoy, en su inmensa mayoría, tienen para nosotros el carácter de verdaderas joyas históricas. Aunque la fecha y el nombre parecerán increíbles a muchos, el primer gran artista perpetuado en sonido fue el legendario Hans von Bülow, y esto ocurría nada menos que en 1891. En este año Edison registró en cilindro la interpretación que Bülow ofreció en el Carnegie Hall de la **Sinfonía «Heroica»,** de Beethoven, durante un concierto público. Lo más fascinante de esta historia es que la citada grabación se realizó en ¡tetrafonía!, ya que Edison instaló cuatro fonógrafos, uno en cada esquina de la sala, para recoger no sólo el sonido global de la orquesta, sino también el ruido ambiental. Josef Hoffmann, Eugene Ysaye y Pablo Sarasate fueron igualmente grabados por Edison antes de 1900.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

¿Cuántas grabaciones se habrán realizado en estudios de sonido que no hayan llegado a ver nunca la luz? Seguramente, serían incontables. Si grande era la importancia del trabajo de ingeniero y productor, aún hoy (y ojalá sea así siempre) la máxima responsabilidad recae sobre el intérprete. Hasta el mejor pianista del mundo puede encontrarse a disgusto, falto de inspiración o incluso enfermo el día de una grabación. Son tan peculiares las condiciones de un registro que muchos artistas, ya desde los primeros días del cilindro de Edison, se han manifestado en contra de sus valores. Ya se ha indicado que los dos más relevantes directores de la primera mitad del siglo XX, Wilhelm Furtwängler y Arturo Toscanini, pese a sus tremendas diferencias estéticas e ideológicas, coincidían en su desprecio por el disco, y las grabaciones que de ellos se poseen provienen, la mayoría de las veces, de conciertos en vivo. El caso de Sergiu Celibidache, a quien citábamos al principio de este estudio, sólo tiene paralelo en el de Yevgueni Mravinsky, el mítico director de la Filarmónica de Leningrado. Sviatoslav Richter odia los estudios y prefiere que se capten sus actuaciones públicas, aun con defectos. Por el contrario, un músico como sir Thomas Beecham grabó su primer disco en 1910, y ya no dejó de hacerlo hasta su muerte, acaecida a principios de la década de los 60. Herbert von Karajan y Leonard Bernstein constituyen casos extremos, ya que, prácticamente, tienen todo su repertorio (que comprende en cada caso no menos de 500 obras) en discos, muchas veces duplicadas, triplicadas y hasta cuadruplicadas sus interpretaciones (Karajan ha grabado cinco veces la **Sinfonía número 4** de Tchaikovsky). Pero, sin duda, el caso más insólito de prolijidad que conoce la historia del disco es el de Eugene Ormandy, que desde 1934 hasta el momento presente ha efectuado no menos de 3.000 grabaciones con la Orquesta de Filadelfia. De todo esto habla Angel Carrascosa en estas mismas páginas (5).

EL DISCO COMO VEHICULO CULTURAL. EL FUTURO DEL DISCO

Prescindiendo de su carácter de mero entretenimiento y de su aspecto como simple producto comercial, el cometido más elevado del disco en nuestros días es el de instrumento difusor de la cultura y el arte, en el doble campo de la política educacional y del conocimiento y divulgación de grandes obras de la música (o de la literatura y el teatro: recuérdese la lectura discográfica hecha por Saint-Exupéry de su obra **Le petit Prince**), y hasta de aquellas composiciones —y esto es importantísimo— preteridas en el gusto de los públicos, pero que tienen un valor intrínseco que las hace merecedoras de la perdurabilidad. Afortunadamente, esta política ha estado presente en la historia del disco desde sus primeros balbuceos; hasta 1960, por ejemplo, Gustav Mahler ha sido un autor discutido y poco interpretado, pero ya en 1924, en el último año de la etapa de las grabaciones acústicas, Oskar Fried hizo una grabación de su **Segunda Sinfonía,** sin corte alguno, en 24 caras. Esta es la orientación que debe seguir el disco en la hora presente, una tendencia para la que nunca le han faltado (ni le faltarán) adeptos. Y en tal sentido es de enorme importancia la declaración hecha, en noviembre de 1976, por la Conferencia de la Unesco en Nairobi, acordando que el fonograma o sonido grabado es «materia cultural» y obra de creación artística **equiparable al libro,** mereciendo los mismos derechos que éste en cuanto a la protección de sus autores, intérpretes y promotores.

Con todo, la vida del disco como elemento material puede estar destinada a la extinción en un plazo no muy largo. La técnica del «video», aplicada tanto a la cinta como al disco, está **ya** generando nuevos productos. La lectura por rayos láser en forma de holograma, que reproduce las figuras con efecto óptico tridimensional, puede ser el «pasado mañana». El mismo láser ha permitido experimentos de laboratorio según los cuales será posible contener veinte horas de música en una cara de un disco actual de 33 r. p. m. Y lo más asombroso, rozando ya con la ciencia-ficción: actualmente se realizan investigaciones para tratar de incluir la información musical de un disco en una **cuartilla de papel,** con la simplificación espacial que esto supondría de poder realizarse comercialmente. Por increíble que parezca, el círculo plástico del disco puede haber sido sustituido, en los próximos veinte (o quizá menos) años, por un simple pedazo de papel. Y eso, y esto es lo importante, seguirá siendo un fonograma, es decir, un sonido grabado de valor cultural. El futuro habrá de contar todo esto en detalle, y, previsiblemente, los próximos cien años de esta historia serán tan ricos en incidencias como los que ahora celebramos.

© **JOSE LUIS PEREZ DE ARTEAGA, 1977.**

NOTAS

(1) **Artistas en contra del disco,** pág. 119
(2) **Grove's Dictionary of Music and Musicians,** tomo III, página 746; 5.ª edición, Londres, 1966.
(3) Cfr. en este número el artículo «Edison como productor de discos», de Bridget Paolucci.
(4) «Las primeras grabaciones: la etapa heroica de la fonografía», pág. 67
(*) Redactadas estas líneas, llega la noticia del fallecimiento de Peter Goldmark en un accidente de automóvil. Pocos días antes de su muerte había sido condecorado por el presidente Carter.
(5) «Artistas a favor del disco», página 119

El resumen de una vida: Edison o la fe en la iniciativa individual como motor de industrias al servicio de una sociedad de masas.

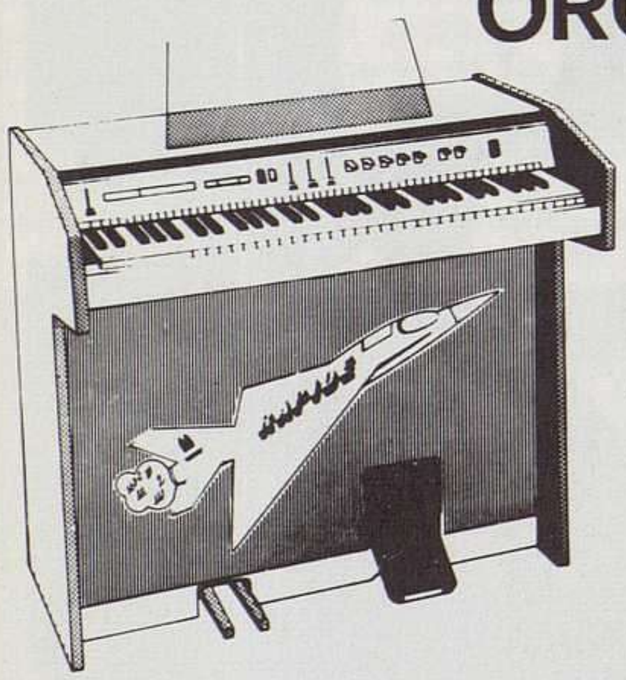
Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

MAXPER «la música»

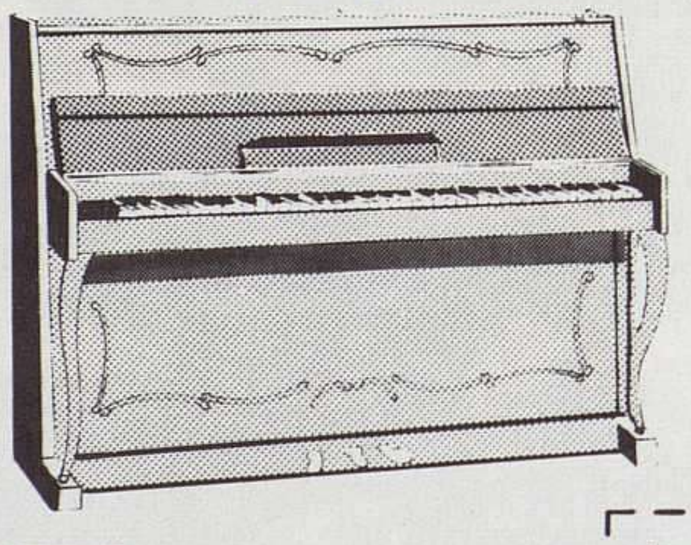
En el centro de toda actividad musical está Maxper y su música.

Con **MUCHAS NOVEDADES** en:

ORGANOS



PIANOS



MAXPER

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

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

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

Recorte este cupón y pida información, sin compromiso, a:

CENTRO MUSICAL MAXPER
Carretera de Andalucía, Km. 12,600
Getafe (Madrid)

Nombre .....

.....

Dirección .....

.....

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

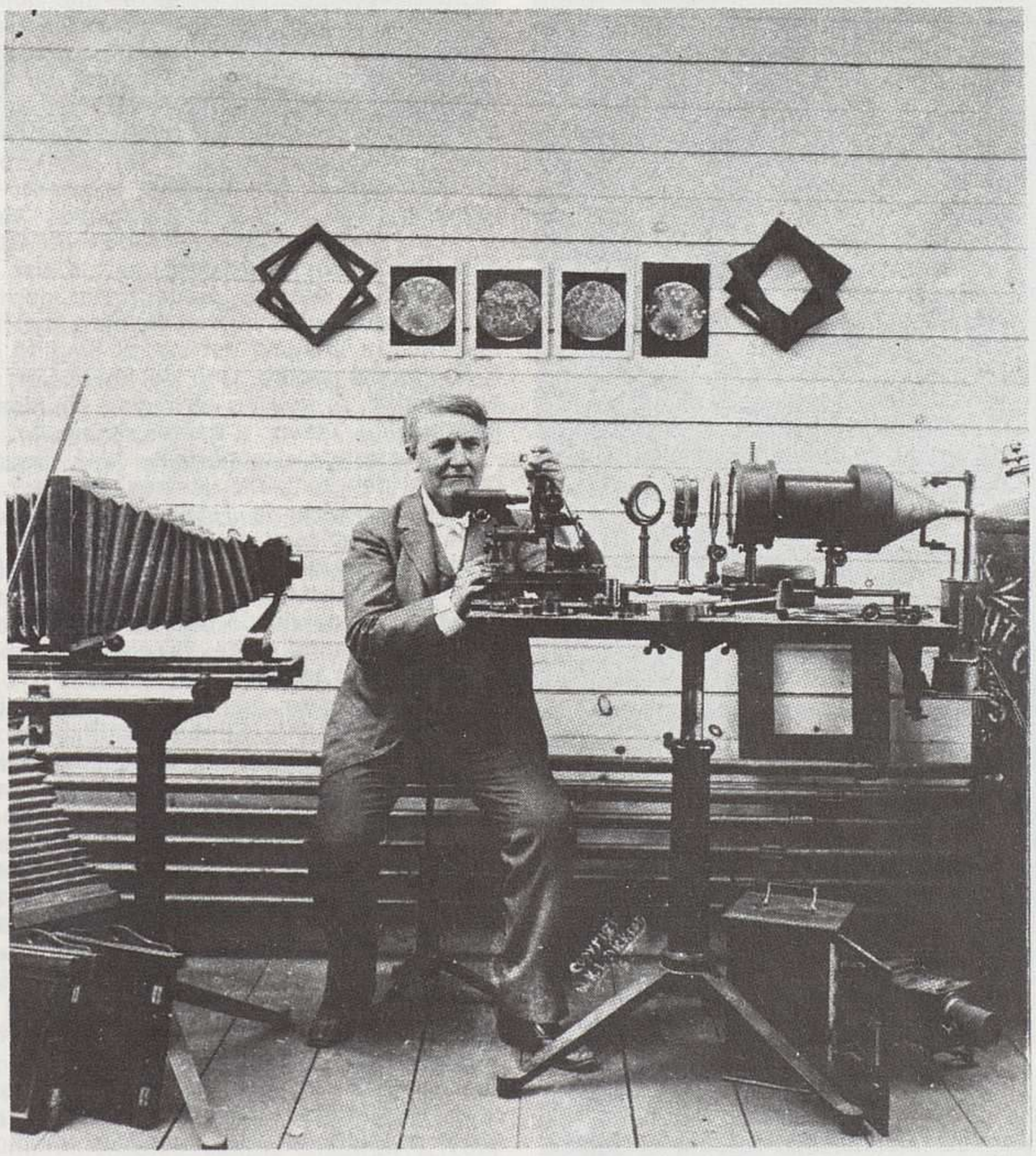
Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Sistemas de grabación anteriores a

EDISON

Por LEONARD MARCUS,

Traducción de Roberto Andrade Malde



Por cortesía de HIGH–FIDELITY
(Publicado en Enero 1977)

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

El 16 de mayo de 1758, ciento veinte años antes de que una laminita de estaño dijese a Thomas Edison que Mary tenía un corderito, John Wesley, fundador de la Iglesia metodista, predicaba en Lurgan, Irlanda. En la aldea había visto una estatua «de estilo desconocido en Europa». Wesley describió el ingenio, obra de un artesano local llamado Miller, como «la figura de un anciano, de pie en una caja, con una cortina corrida ante él, frente a un reloj situado en el otro lado de la habitación. Cada vez que el reloj sonaba, el viejo abría la puerta con una mano, descorría la cortina con la otra, giraba su cabeza como si mirase a un auditorio, diciendo entonces con clara, sonora y articulada voz: 'Una, dos, tres', y así sucesivamente».

Cuatro años más tarde, como todavía buscasen la salvación los lurganeses, Wesley retornó, no dejando esta vez de encontrar a Miller. El 26 de abril de 1762 anotó Wesley en su diario que como había venido tanta gente a ver el androide, «el señor Miller corría peligro de arruinarse, al no poder atender sus propios negocios». Dado que nadie quería comprar el prototipo ni comisionarle para el diseño de otros revolucionarios inventos acústicos, Miller lo desarmó. Diez años transcurrieron, y el 14 de junio de 1773, predicando de nuevo Wesley en Lurgan, Miller le notificó haber reconstruido el ingenio, mejorando su diseño. Ahora eran dos los androides, «que no sólo hablaban, sino que cantaban alternativamente himnos con articulada voz; y que la prueba realizada había sido satisfactoria». El artesano, ahora, no solamente atraía a Wesley con un sofisticado reloj de alarma, sino que lo tentaba, al tiempo, con un Evangelista y con un embrión de Metodista. Pero Miller no logró rematar su obra maestra «por trabajar en ella durante sus horas de ocio nada más».

Y esto es todo cuanto sabemos acerca del señor Miller y su curioso invento. Aun sin conocer cómo funcionaba este frankesteiniano reloj, puede ser descrito como una máquina en la que el sonido a reproducir es programado o grabado dentro del mecanismo por el inventor, y el sonido resultante es el que produce el aparato en movimiento.

Opuesto a este método mecánico es el acústico, incluido el eléctrico, en el que son las propias vibraciones sonoras las registradas en acción y, consiguientemente, reproducidas. En dicho proceso el sonido resultante es (o, al menos, así se espera) el original. Durante la mayor parte de la historia de la reproducción del sonido imperó el método mecánico. Puesto que el sonido se evapora una vez producido, las ansias humanas de pervivencia impulsaron la búsqueda de medios de grabación, conservación y reproducción de la materia sonora, o, al menos, la fe en la existencia de tales medios.

MITOS, HISTORIAS Y FENOMENOS NATURALES

De acuerdo con Kwang Tung, erudito gobernador de mediados del XIX en Pekín, un antiguo tomo chino describe un grabador de sonido que jugó un papel en la historia del país. La fuente es Sir Robert Hart, un chino-irlandés, inspector general de la oficina de Aduana Marítima de China, a quien Kwang narró el suceso. Dicho libro, de dos mil años de antigüedad, habla de un príncipe que, mil años antes, tenía que comunicarse con otro que vivía en un distrito muy lejano. El primero hablaba entonces en una caja singular, que luego cerraba y enviaba por correo especial a su amigo. El segundo príncipe, tras abrir la caja, podía escuchar las palabras en ella guardadas. El porqué una caja que hablaría tan pronto como cualquiera la abriese inspiraba más seguridad que el propio emisario fiel, no resultaba aparentemente claro. Ni tampoco hacía falta explicación que cimentase la credulidad de Sir Robert en tal historia, que satisfacía la profunda necesidad de una cierta forma de inmortalidad que implica la conservación permanente de la propia voz.

Un tal capitán Vasterlock, a la vuelta de un viaje por los mares del Sur, en 1632, conquistó una peña de creyentes con sus cuentos sobre una esponja, recogida por los isleños, que retenía el sonido entre sus celdillas. Si un nativo hablaba dentro de la esponja podía de nuevo oír su voz, apretándola simplemente. Sucesivas tentativas sobre la «desecada» esponja sólo producirían silencio.

Cerca de veinte años antes, Cirano de Bergerac, el espadachín-poeta-autor de prominente nariz, en quien Rostand habría de basar un día su popular obra, reflejó la imagen de la esponja en **Los estados e imperios de la Luna,** un libro que aún hoy podemos considerar como de ciencia-ficción. En él, un filósofo selenita, que parece ignorar la ausencia de aire en torno a sí, explica de esta forma la naturaleza del sonido a nuestro héroe: «Consideramos, por brevedad, unas simples notas de laúd salidas de las manos de un virtuoso. Me preguntarás cómo puedo percibir algo tan lejano a mí, que ni siquiero veo. ¿Llega acaso una esponja a mis oídos y rezuma esa música en orden al que la escuche? ¿O es que el músico engendra otro menor dentro de mi cerebro, con un pequeño laúd e instrucciones de cantarme idénticas melodías, como en eco? No: el milagro obedece al hecho de que la cuerda pulsada golpea el aire, compuesto de pequeños cuerpos que son guiados hasta mi cerebro, quien es gentilmente golpeado por esas minúsculas masas. Si la cuerda está tensa, la nota es aguda, puesto que mueve más fuertemente los átomos. Una vez así penetrado el órgano, proporciona a la imaginación suficiente número de partículas como para reconstruir su imagen primitiva».

Terminado el seminario sobre acústica, Cirano, en 1650, predice notablemente no sólo el fonógrafo, sino también los auriculares. El filósofo ha dejado al héroe un par de libros, de cubiertas labradas en piedra preciosa: «Abriendo la caja, descubrí en ella un objeto de metal, no muy diferente de nuestros relojes, relleno de toda suerte de finos muelles y máquinas misteriosas. Realmente, era un libro, pero un libro milagroso, sin páginas ni letras: para su lectura eran inútiles los ojos; sólo los oídos eran necesarios. Así, cuando alguien desease leer, sólo habría de dar cuerda a la máquina, provista de gran cantidad de rosquitas de toda índole; regirar la aguja indicadora al capítulo deseado y escuchar brotar de éste, como de la boca de un hombre o de un instrumento musical, todos los distintos sonidos utilizados por los grandes selenitas para la expresión de su lengua.

»Reflexionando más tarde sobre esta milagrosa inventiva para la fabricación de libros, ya no me admira ver que los jóvenes de este país posean más inteligencia a los dieciséis o dieciocho años que nuestros ancianos, puesto que sabiendo leer tan pronto como hablan, jamás carecen de lectura. En su casa, de paseo, en la ciudad o de viaje, pueden llevar consigo una treintena de esos libros, en el bolsillo o colgados de sus cinturones. Sólo precisan dar cuerda para escuchar un capítulo, o varios; si les apetece, un libro entero. En cualquier momento se puede oír a los grandes hombres, vivos o muertos, hablando 'viva voce'.

»Este regalo me ocupó más de una hora. Finalmente, colgándomelos como pendientes, salí a dar un paseo».

Sonido y palabra procedentes de lo inanimado penetraron en la mitología en cuanto el hombre oyó bramar al viento en torno a una roca, e imaginó así ser el elegido de los dioses para subyugar a su propio pueblo. Uno de los mejor documentados objetos de la antigüedad, al que se atribuyen sonidos humanos, puede de hecho, muy pronto, volver a cantar de nuevo.

Los griegos descubrieron dos gigantescas estatuas negras de basalto, de dieciocho metros de altura, que dominaban las llanuras occidentales de Tebas. Y supusieron que los oscuros colosos eran de Memnón, el negro semidiós homérico, que fue rey de Etiopía y nacido de Eos, la diosa del amanecer. El año 27 a. C., tras la conquista romana, la cabeza del más septentrional de los colosos fue derribada por un terremoto. Sólo podemos suponer la sorpresa general cada vez que Memnón siguiese alabando, cada mañana, a su madre.

Poseemos, de fuentes romanas fiables, numerosas descripciones del fenómeno. Strabo testifica haber oído a la estatua mientras estaba en compañía de Aellius Gallus y otros amigos; Juvenal y Tácito se refieren al «vocal Memnón»; y Pausanias comparó el sonido al de un arpegio de arpa. Los sonidos eran generados, probablemente, por los cambios de temperatura en la piedra a la salida del sol. Esta clásica atracción turística perdió su talento vocal —como puede comprender fácilmente cualquiera que haya recibido los servicios de un contratista poco avezado— cuando un emperador romano del siglo II ordenó repararlo.

Pese a griegos y romanos, los colosos no eran, en realidad, de Memnón, siendo este nombre, con toda probabilidad, una corrupción de «Amenofis». Unos mil cuatrocientos años antes de la era cristiana, Amenofis III, faraón de la XVII dinastía, fundador de Luxor, constructor de Karnak y Tebas, y padre del famoso faraón monoteísta Akhenaton, había construido un templo funerario sobre el Nilo, en Luxor. Dicho templo estaba presidido por los dos colosos, que seguramente le representarían a él, y no a ningún etíope.

Hoy, 125 millas abajo, siguiendo el curso del Nilo, se halla la presa de Asuán, cuya presencia ha causado recientemente problemas de filtraciones en el área de Luxor. El agua subterránea está amenazando tan seriamente a los colosos, que el Gobierno egipcio ha comenzado a hacer planes para su protección mediante pilotes de hormigón, y, al mismo tiempo, para restaurarlos. De acuerdo con el **New York Times,** en su informe de agosto de 1976, los egipcios suponen que ello puede traducirse en que Memnón vuelva a cantar, tras mil ochocientos años de mutismo (1).

(1) Para todas las notas numeradas, cfr. «Notas para futuros eruditos», al final del artículo.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Cirano de Bergerac (arriba) describió un fonógrafo de aguja con auriculares. De San Alberto Magno (derecha) se dice construyó una cabeza parlante.

DISPOSITIVOS MECANICOS

Noticias sobre aparatos reproductores de sonido hechos por el hombre son anteriores incluso a las propensiones musicales de Memnón. Informes de la China del siglo III a. C. mencionan una orquesta mecánica construida para el emperador Han. Desconocemos cómo trabajaba y cómo sonaba, pero hacia el siglo VII d. C. tales autómatas eran lo suficientemente comunes entre la nobleza china como para que un libro tratase sobre ellos. Su título es **Shui shih t'u Ching (Libro de las elegancias hidráulicas),** y al menos sugiere que la presión del agua era el agente activador. Durante los tres siglos siguientes encontramos referencias a artilugios que representan desde muchachas cantando y monjes pidiendo hasta pájaros volando y nutrias cazadoras de pescado.

Durante el siglo primero, Herón de Alejandría, en Grecia, describió ingenios musicales y automáticos activados por agua, peso y vapor. Pero las referencias a autómatas se remontan al siglo IV antes de Cristo, en el que un amigo de Platón, Arquitas de Tarento, se divertía con la creación de una paloma de madera, suspendida de una barra pivotada y activada por aire comprimido o vapor. No tengo evidencias de que arrullase, emitiese algún tipo de sonido o hiciese algo característico de tales aves, pero debe notarse que Arquitas, seguidor de Pitágoras, fue uno de los pioneros en la investigación de fenómenos acústicos.

Teófilo, emperador bizantino del siglo IX, que luchó durante todo su reinado contra los califas de Bagdad, dedicó tiempo, en el año 835, a impresionar a los visitantes extranjeros, encargando la construcción de un elaborado trono de oro. Una vez activado, los leones mecánicos que soportaban el real asiento rugían, y los pájaros situados en falsos árboles, o en otro lado, cantaban. Seis años más tarde, los poco impresionables califas mataron a Teófilo.

Dos conocidas historias refieren la creación de androides por dos de los más conocidos filósofos del siglo XIII, Alberto Magno y Roger Bacon. Al profesor de Santo Tomás de Aquino se le atribuye la invención de una cabeza de bronce (o un hombre de acero, según otros autores) parlante. Un informe asegura que Alberto trabajó en su invento durante unos cuarenta años, viéndolo, finalmente, destrozado por su santo alumno, quien quería demostrar «la futilidad de los esfuerzos humanos». Si tal historia es cierta, debe notarse que por el tiempo en que Alberto alcanzó la cuarentena Tomás no era ya su pupilo.

Su contemporáneo, el fraile inglés Roger Bacon, uno de los precursores del método científico, elogió a Alberto Magno como «el más notable de los eruditos cristianos», pese a ser contrario a él en el terreno filosófico. También se le atribuye a Bacon el invento de la cabeza parlante. Nada se sabe de lo que ocurrió con ella, pero sí que mientras Alberto usaba su erudición para revivir la reputación de Aristóteles, Bacon pasaba catorce años en prisión por hereje (2).

El siglo XIV contempló el desarrollo de los relojes mecánicos y su expansión a través de Europa. El mecanismo solía mover figuras e ingenios productores de sonido de diversos tipos; el cilindro con púas, que iba a predominar durante siglos, se convirtió en el instrumento activador más común: el motor hacía girar al cilindro, y las púas golpeaban o empujaban a un autómata, dándole vida. Toda ciudad respetable se hubiera avergonzado de no tener campaneros o figuras que dan las horas adornando su reloj principal, y algunos ostentaban incluso carillones automáticos, datando los más modernos de nuestra era.

El muelle de acero fue, en el siglo XVI, lo que el transistor en el nuestro. Permitió la miniaturización y la portatilidad, y —junto con el descubrimiento contemporáneo y sucesiva traducción de los escritos de Herón de Alejandría— elevó el estado del arte de los reproductores mecánicos del sonido. En el Museo de Arte Histórico de Viena puede verse una mujer mecánica, aproximadamente de 1540, que tañe la mandolina. El Museo de Cluny, en París, exhibe un «barco de Carlos V», de la misma fecha, y de unos noventa centímetros de largo. Al sonar la hora, tocan, a la vez, un órgano en miniatura y una banda de músicos en cubierta; el

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

buque se balancea, los marineros se mueven en los aparejos y los cortesanos «ofrecen sus respetos a Carlos V, quien se inclina agradecido».

Fue también éste el siglo de los órganos automáticos, virginales y clavecines. Uno de esos virginales, construido por Bidermann, de Ausburgo, en torno a 1600, figuraba en Wroclaw, Polonia, al menos hasta la segunda guerra mundial. Provisto de cuarenta y cuatro teclas y llaves, podía ser tocado manualmente; en forma automática, tenía un repertorio de seis melodías, utilizando diecisiete llaves. Era fácil, pues, improvisar dúos con este predecesor del «Music minus one».

Se sabe que Enrique VIII de Inglaterra poseyó un virginal automático, «que funcionaba sin tocarlo, mediante un mecanismo». En 1599, su hija Isabel I envió al gran sultán turco un reloj musical de dos pisos, obra del constructor de órganos Thomas Dallam, quien viajó con él a Oriente para montarlo y garantizar el servicio. Cada seis horas tocaba, automáticamente, una canción a cuatro voces, sobre dieciséis campanillas, a la que seguía una fanfarria, a cargo de dos trompeteros mecánicos, de pie en el segundo piso, continuándose con una melodía de órgano a cinco voces, y «finalizando con piar de zorzales y otros pajarillos situados sobre un acebo, en lo alto del órgano, que al final de la música cantaban y revoloteaban». ¿Te gusta esto, Robert Moog?

La eventual sucesora de Isabel, la reina Victoria, disponía de un polisón musical, que recibió en 1887: al ponérselo, tocaría «Dios salve a la reina» en cualquier parte que se sentase. Dada la reputación de la reina, es dudoso que alguna vez lo vistiese.

El refinamiento en las técnicas de relojería, junto con el mecanismo del cilindro de púas y los fuelles, elevó al cenit la técnica de reproducción automática del sonido durante los siglos XVIII y XIX. Un caballero francés, de nombre Jacques de Vaucanson, pasó su vida —casi todo el siglo XVIII— construyendo «robots» de varias clases, utilitarios y estéticos. En 1738, a la edad de veintinueve años, realizó su mayor obra: un flautista de tamaño natural, movido por fuelles, que podía tocar una media docena de melodías. Diez años más tarde sorprendió a todo París con el primer automóvil, propulsado por un mecanismo de relojería. En torno a 1750, tras la miniaturización de las técnicas de Vaucanson, se popularizaron los pájaros mecánicos cantores. Su sonido surgía de un tubito activado por fuelles, con una lengüeta corredera para alterarlo. Una leva se encargaba, a la vez, de controlar la admisión de aire y la duración del sonido, mientras una palanca en los muelles añadía las pausas. Cajitas de música proliferaron en todo el mundo, muchas incorporadas a relojes de pared o pulsera y a tabaqueras. Podían incluso llevar campanas y tambores en miniatura y, tras su invención, en 1776, por Aristide Janvier, también el omnipresente peine metálico. Un solo cilindro podía ofrecer hasta ocho o diez programas.

Los compositores, fascinados por el mecanismo, escribieron piezas para él. En 1792-93 Haydn compuso para los «relojes-flauta» **(Flötenuhr** o **Laufwerk)** que el Padre Primitivus Niemecz, bibliotecario del príncipe Estherhazy, le había fabricado (estos relojes no daban la hora); el propio compositor supervisó el montaje de los cilindros. En torno a 1782 Mozart escribió un **Adagio y Allegro en Fa menor (K 594),** y en 1791, una **Fantasía en Fa menor** (K 608) y un **Andante en Fa (K 616)** para órgano mecánico. Estas piezas pueden ser escuchadas a seres humanos en los discos Columbia MS 6856 (E. Power Biggs), Lyrichord 7168 (Cuarteto de viento Soni Ventorum) y Telefunken 6-41117 (órgano y cuerdas, con Herbert Tachezi y los Harnoncourt). Dichos trabajos fueron encargo del conde Deym, quien también comisionó a Beethoven la escritura de obras para «reloj-flauta» y «reloj-arpa». Un **Adagio** y **Allegro** figura, junto con dos de las obras de Mozart **(K 608** y **K 616)** y siete de las treinta y dos melodías para «reloj musical», de Haydn, en un encantador disco MPS (25-20202-4), **Obras para reloj-flauta,** interpretadas por un quinteto de viento. Disco que es distribuido por BASF en Europa (*).

La más conocida y grabada de todas las composiciones para mecanismos es, sin duda, la **Victoria de Wellington** (o **Sinfonía de la Batalla),** que Beethoven produjo en 1813 para el «panarmónico», una orquesta mecánica completa, inventada por Johann Nepomuk Maelzel, también creador del metrónomo. El panarmónico original, mostrado por vez primera en Viena, en 1804, resultó de la adición por Maelzel de violines, «cellos» y clarinetes a un invento propio anterior, que comprendía flautas, trompetas, timbales, címbalos, triángulos y cuerdas percutidas con macillos, activado el conjunto por un cilindro con púas, guiado por peso. Antes de convencer a Beethoven de que de nuevo escribiese, ahora para una más sofisticada versión del panarmónico, lo había programado ya para interpretar música de Haydn, Mozart y otros. De hecho, adelantándose a los «innovadores» conciertos de hoy día, que atraen a la clientela con la adición de grupos «rock» a los sinfónicos, el 8 de diciembre de 1813, día del estreno de la **Séptima sinfonía** de Beethoven, Maelzel reforzó el atractivo del programa con la presencia del panarmónico, intérprete de marchas de Dussek y Pleyel.

Todavía más ingenioso como orquesta mecánica era el «componio», construido por un inventor llamado Koppen y exhibido en

(*) Desgraciadamente, todas las grabaciones citadas por Leonard Marcus están ausentes del catálogo español. **(N. de la R.)**

Esta dama de mediados del siglo XVI, probablemente de origen español, tocaba la mandolina gracias a sus dispositivos mecánicos. (Museo de Arte Histórico, de Viena.)

París alrededor de 1829. Este cacharro no solamente interpretaba, ¡sino que también componía! Su «modus operandi» debe haber sido una forma automática de composición mediante tiradas de dados, juego que atrajo incluso a Mozart, quien parece ser compuso los ciento y pico de compases necesarios para tocar con él. Una tirada de dados determinaba cada compás, clasificándose éstos en base a la armonía, de forma que la composición se acoplaba perfectamente. Un informe de la época refiere que la máquina «improvisaba encantadoras variaciones sin repetirse en absoluto». En el juego de Mozart, dieciséis tiradas de dados, para un minueto de dieciséis compases, originan cuadrillones de posibles combinaciones.

El éxito parisino de dicho componio indujo a sus inventores a presentarlo en Londres al año siguiente. Pero la exhibición coincidió con la muerte del rey Jorge IV, y el aparato recibió escasa atención. En su vuelta a París quedó retenido en la Aduana —vaya usted a saber por qué—, donde sufrió serios daños por causa de la humedad.

Para que no creamos que durante el siglo XIX la humanidad abandonó la búsqueda de máquinas parlantes, en su preocupación por las musicales, consideremos la obra maestra de Josef Faber quien en 1869 fascinó a toda Viena con su hombre que hablaba. Poseía éste lengüetas de marfil como cuerdas vocales, lengua de caucho y labios, que funcionaban por teclado, e incluso alteraban la cavidad bucal para la formación de las palabras. El señor Faber debió poseer un extraordinario oído para la lingüística: dotó a su androide con acento francés optativo mediante un tubo para la calidad nasal y una rueda ventiladora para las «erres» vibradas. Según las crónicas, no se le entendía nada.

Antes de finalizar el siglo, el papel perforado y los discos metálicos reemplazaron progresivamente al cilindro de púas como mecanismo en los reproductores de sonido. Hasta la aparición de aquéllos sólo podía aumentarse el número de melodías en una caja de música mediante máquinas con cilindros intercambiables, que eran caros. Así, durante los años ochenta, apareció el «polífono» en el mercado. En él las púas estaban clavadas en discos de acero, de más fácil recambio, o bien éstos tenían ranuras. El modelo más elaborado fue el Regina, que utilizaba discos de siete pulgadas, cada uno de los cuales controlaba dos minutos de música producida por dos peines de metal que abarcaban siete octavas. Más sorprendente para la mentalidad actual era el hecho de que el Regina incluyese un mecanismo de cambio de hasta doce discos.

Realmente, el polífono llegó tras la invención del fonógrafo, y cuando el fonógrafo de discos comenzó a monopolizar el mercado,

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

la Compañía jugó la carta del «reginá fono», capaz de reproducir discos de acero y fonográficos. En nuestra era de altavoces multidireccionales sorprende una posibilidad del reginá fono: contar con una pantalla acústica que proyectaba el sonido «hacia arriba, desde el interior de la caja, en vez de enviarlo frontalmente, con lo que se distribuye más uniformemente, evitándose así durezas de tono».

El auge de la cinta de papel perforado como medio musical también fue posterior a la invención del fonógrafo; pero no quiero abandonar la discusión de los dispositivos mecánicos sin incluir el más importante de todos, el piano mecánico.

La cinta de papel perforado como medio de control había evolucionado ya en la industria textil. En 1725 Basile Bouchon creó un sistema de cinta perforada para guiar las agujas controladoras de la urdimbre de las cuerdas en telares, determinando así la forma del tejido. Veinte años más tarde, Vaucanson —el del flautista de un metro ochenta— mejoró el mecanismo, sustituyendo la cinta por tarjetas perforadas, de más fácil reemplazo. Hacia finales del XIX, Joseph Marie Jacquard había mejorado en tal forma el mecanismo de control, que el telar «Loom» fue uno de los máximos impulsores de la revolución industrial y provocador de más manifestaciones en contra que ningún otro mecanismo de todo el siglo.

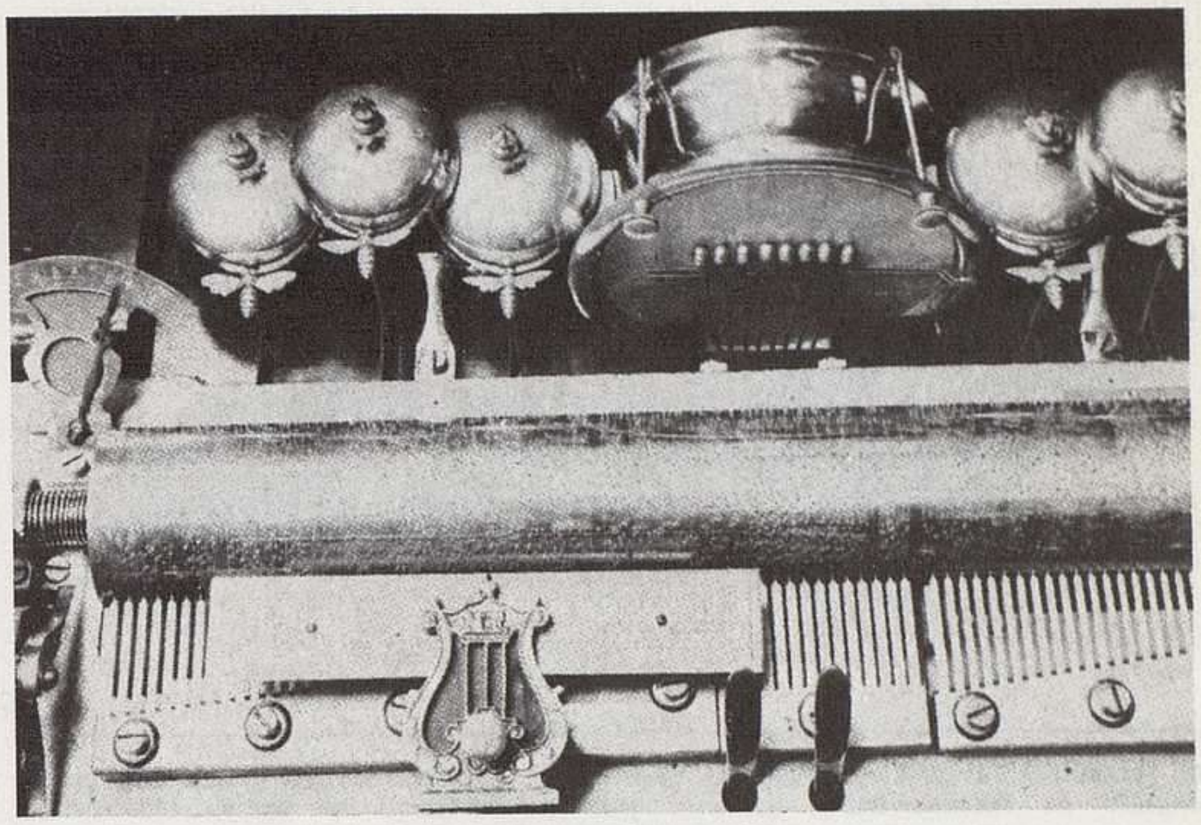
Un parisino, de nombre Fourneaux, incorporó, en 1863, un rollo de papel perforado a su «pianista», una máquina giratoria cuyos «dedos» podían tocar el piano empujándolos adecuadamente. Al girar una manivela, un fuelle soplaba aire a través de los orificios del papel, haciendo que los «dedos» apretasen las teclas a medida que el rollo de papel se movía. Se presentaron al público otros artistas neumáticos, pero no comercialmente, hasta que el ingeniero Edwin S. Votey patentó, en 1897, un piano mecánico que, como el armonio, funcionaba a pedales. Otorgó la patente, en 1900, a la Compañía Æolian, con vistas a promoción, que bautizó al aparato como «pianola». Un ingenio similar, el «Vorzetzer» (o modelo de frente), de dos pies y ochenta dedos, apareció en Europa, en 1904, como parto del ingenio de otro Edwin, el vástago de la familia Welte, propietarios durante generaciones de una floreciente firma de cajas de música en la Selva Negra. De hecho, en 1885, los Welte habían utilizado ya un rollo de papel perforado para el control de la caja de música.

A medida que los intérpretes mecánicos ganaban popularidad, los constructores de pianos comenzaron a incorporar los mecanismos dentro de los propios instrumentos, transformando a los pianistas automáticos en pianos mecánicos. Edwin Welte dio un nuevo paso con su Welte-Mignon, de delicado nombre. Así escribía Arthur Loesser en **Hombres, mujeres y pianos:**

«Una máquina neumática que trabajase en forma automática y eléctrica —capaz de rápidos cambios de presión en los sucesivos soplos de aire— parecía competente para reproducir la interpretación exacta de un artista profesional. Este, tocando en un instrumento de diseño especial, podía cerrar un circuito eléctrico mediante contactos situados bajo cada tecla. De esta manera, un conjunto de lápices de plomo produciría marcas largas o cortas en un rollo de papel que girase a velocidad común. La distancia y longitud de las marcas de lápiz corresponderían, exactamente, a las pulsaciones del intérprete sobre las teclas, proporcionando el matiz preciso de su ritmo y su fraseo, grabándose análogamente su juego de pedal. Más difíciles, aunque no imposibles de reproducir, serían los claroscuros, dado que la presión sobre la tecla —que sólo realiza una conexión eléctrica— no afectaría la actuación de los lápices registradores. La mejor solución consistía en anotar cuidadosamente al margen, en una copia de la partitura, los matices del intérprete y sintetizarlos en el rollo definitivo, mediante pequeñas perforaciones realizadas en sus bordes para el control de los soplos de aire. Esta síntesis de los matices podía lograrse en forma plausible, y una vez acoplada con la grabación primitiva, producía a menudo una buena aproximación de la interpretación real del pianista. Incidentalmente, tal máquina contaba con una ventaja especial: cualquier nota falsa podía ser rectificada fácilmente, borrando la marca de lápiz que la representaba en el rollo maestro y sustituyéndola por la correcta».

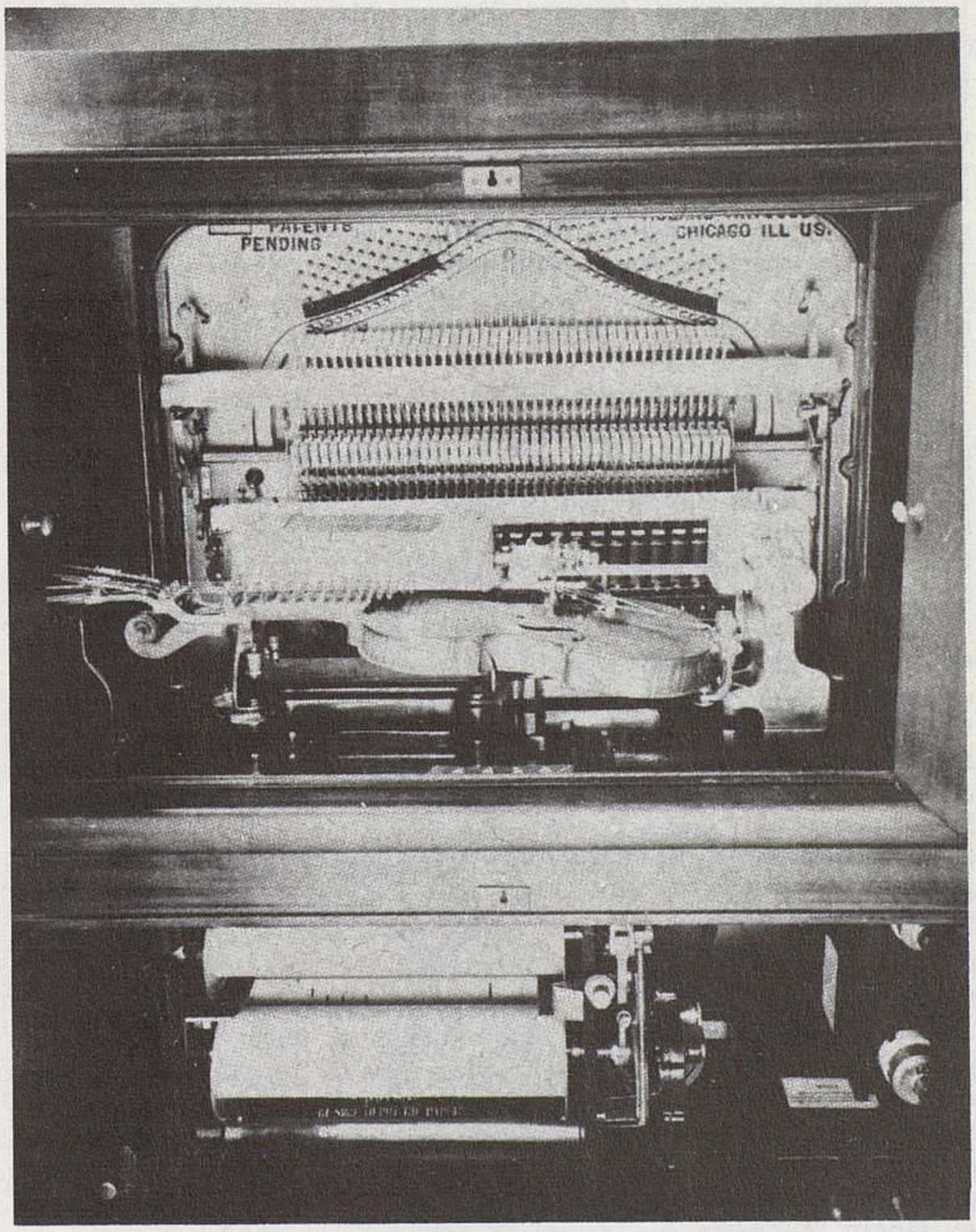
Vladimir Horowitz, quien ha hecho de las gradaciones dinámicas el núcleo de su arte, me decía una vez que los rollos de piano que grabó no sonaban en la forma en que él tocaba. Considerando las limitaciones dinámicas de aquéllos y su incapacidad para las sutilezas del pedal (que sólo podía reproducirse en posición de utilizado o retirado), fácilmente se comprende la insatisfacción del artista. Pero durante el año de presentación del Welte Mignon, Edwin Welte fue capaz de persuadir a los mejores pianistas y compositores del mundo de que grabasen para él, siguiéndole en tal iniciativa otras Compañías, como Aeolian, Pleyel, Duo Art y Ampico, entusiasmándose con el proceso la mayoría de los intérpretes. Se podía, en sumar, ganar buen dinero.

Eventualmente, casi todos los pianistas importantes rindieron su arte al papel perforado: Busoni, Nikisch, Samaroff, Backhaus, Hoffmann, Rubinstein, Landowska, Godowsky, Lhevinne, De Pachmann, Paderewsky, Rachmaninoff, Leschetizky, Carreño, Schnabel, Serkin y, por supuesto, Horowitz entre ellos. Más de dos docenas de discos Ampico y Duo Art de rollos de piano, grabados por tales lumi-

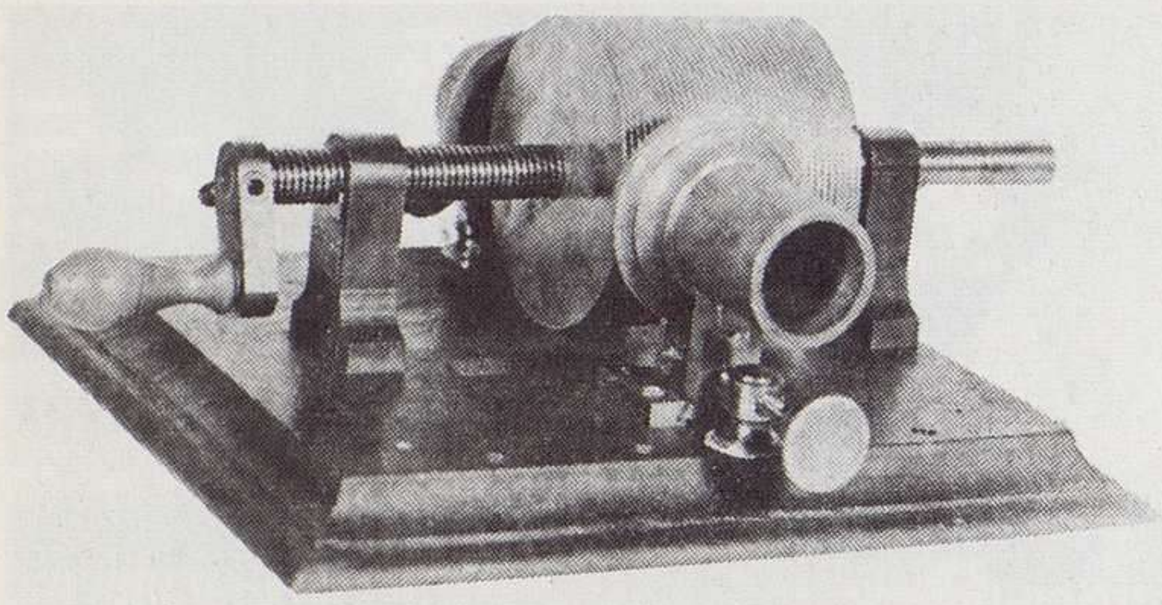


(Arriba.) Caja de música cilíndrica con manivela, de finales del siglo XIX. Puede apreciarse no sólo el omnipresente peine metálico, sino también un tambor y unas campanas. La inscripción «M. F.», en la lira, identifica a los fabricantes suizos Hermanos Mermod.

(Abajo.) Violano-virtuoso, alimentado eléctricamente y que tocaba mediante rollo de papel. Los agujeros de su parte derecha activaban el piano, y los de la parte izquierda, el violín, cuyos «dedos» metálicos se ven encima del teclado. Este modelo, de 1914, podía «interpretar» el Concierto de violín **de Beethoven. (Institución Smithsoniana.)**



Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012



El fonoautógrafo de Leon Scott de Martinville precedió en una generación al fonógrafo de Edison. Podía grabar, pero no reproducir el sonido. (Institución Smithsoniana).

narias, figuran en el catálogo de Everest, **Archivo de música de piano.** Klavier Records posee igual número de ellos, y tres excelentes Lps de rollos Ampico, titulados **La edad de oro de los virtuosos del piano,** figuran bajo el sello Argo: DA 41 (Lhevinne), DA 42 (Rosenthal y Rachmaninoff), DA 43 (Godowsky y otros) (*).

El **Concierto para piano y orquesta,** de Grieg, fue dirigido por Artur Nikisch, en 1912, a la Sinfónica de Londres, empleando una pianola como solista: tal novedad fue copiada, en el espacio de una década, por directores como José Stransky con la Filarmónica de Nueva York y Leopold Stokowsky al frente de la Orquesta de Filadelfia.

No solamente grabaron rollos de piano compositores como Grieg, Debussy, Ravel, Richard Strauss, Mahler, Saint-Saëns, Stravinsky, Prokofiev, Gershwin, Falla y Fauré (un reciente disco CBS proporciona nuevo acompañamiento orquestal, a cargo de Michael Tilson Thomas, a la grabación en rollo de la **Rapsodia en «Blue»** por el propio Gershwin), sino que varios escribieron música especialmente destinada a tal medio. Como Haydn y Mozart, estaban fascinados por el nuevo mecanismo. Aprovechando las sobrehumanas habilidades de la máquina, Hindemith, Stravinsky, Toch y Antheil compusieron piezas con algunos acordes de más de treinta notas, intervalos más amplios de lo que las manos puedan abarcar, y ritmos no reducibles a la notación tradicional, pero fácilmente perforables en papel.

La **Toccata** (1926), de Hindemith, fue escrita para piano mecánico; el conocido **Ballet mécanique,** de Antheil, incluia un piano automático en la orquestación, y como ha apuntado David Hamilton en **High Fidelity,** existe una versión (1918-19) de **Las bodas,** de Stravinsky, que incluye hasta el final del segundo cuadro, orquestada para dos cimbalones, armonio, pianola y percusión. En la partitura, la parte de pianola requiere hasta cinco pentagramas, dado que, citando al compositor, «no estaba pensada para manos huma nas, sino para traducción directa al lenguaje de tarjeta perforada del chocante autómata». Un año antes, Stravinsky había compuesto un **Estudio para pianola,** que luego llegó a ser **Madrid,** último de sus **Cuatro estudios para orquesta.** En su forma original pudo escucharse, en 1921, en rollo grabado por el compositor, quien también transcribió y grabó sus primeras obras importantes, entre ellas **La consagración de la Primavera, Petruchka, El pájaro de fuego** e incluso obras vocales, como **Las bodas** (que seguramente puede uno acompañar cantando). De todas ellas sólo el rollo de piano correspondiente al **Pájaro de fuego** figura en catálogo (Klavier Records, KS 126) (**).

No hay duda de que por estas fechas el piano automático reproducía con mayor fidelidad acústica que el fonógrafo de entonces, o quizá que el de hoy. El propio rollo de piano era más fácilmente editable que la cinta magnética. Dejaba, sin embargo, mucho que desear en el terreno musical —nadie imaginaba un medio de grabar a Caruso en rollos de piano—, y al final de los años veinte el áspero fonógrafo fue capaz de relegarlo al olvido.

(*) Nuevamente se hace referencia a grabaciones que no figuran en el catálogo español. **(N. de la R.)**

(**) Se sobreentiende que en el catálogo americano. **(N. de la R.)**

METODOS ACUSTICOS

El procedimiento para grabar vibraciones sonoras en papel era conocido, al menos, tres cuartos de siglo antes de que Edison reconvirtiese los rápidos meneos de la aguja en sonido. Hacia finales del XVIII, el doctor Thomas Young, médico y acróbata británico (véase abajo información más detallada), de poco más de veinte años, escribía: «Creo haber realizado algunas singulares observaciones sobre cuerdas vibrantes e intento proseguir mis experiencias». A la edad de veintiséis, en 1799, preparó Young un informe para la Sociedad Real acerca de sonido y luz, en el que daba cuenta de sus investigaciones sobre «temas muy oscuros, pero interesantes. Según creo, la mayoría de las observaciones son nuevas».

Dicho informe contiene medidas de la cantidad de aire descargada a través de un orificio; de la presión necesaria para hacer «hablar» a un tubo de órgano; de la frecuencia de las vibraciones correspondientes a los sonidos audibles. Young consagra notable cantidad de espacio a la descripción de la vibración de las cuerdas, «que pueden vibrar enteras o en dos, tres, cuatro, etc., partes». La mezcla de esos sonidos parciales «confiere a la nota su calidad propia». Tras comentar el trabajo de Bernoulli, su predecesor en investigaciones sonoras en 1753 y 1762, así como los de Euler y Lagrange, Young concluye diciendo: «Hay todavía varios problemas respecto del giro de las cuerdas, la formación de armónicos síncronos, la combinación de los sonidos en el aire, fenómenos de choques, sobre los que me atrevo a decir que seré capaz de proyectar nuevas luces».

Mientras fue profesor en el Emmanuel College, de Cambridge, publicó Young, en 1802, el programa de un Curso de conferencias sobre Filosofía Natural y Experimental, que pronunciaría en el Teatro de la Institución Real de Gran Bretaña. De acuerdo con informes contemporáneos, sus conferencias fueron tan aburridas que incluso sus compañeros tenían no sólo dificultades en prestar atención, sino incluso en mantenerse despiertos.

Afortunadamente, abandonó el profesorado para preparar la publicación de sus conferencias, en 1806, circulando dichos textos profusamente por toda Europa. En la conferencia XXXI, titulada **Sobre la propagación del sonido,** describe Young un experimento profético:

«Si fijamos un lápiz a una varilla vibrante y situamos un papel bajo su punta, obtendremos en éste una línea ondulante, que representará correctamente el curso de la vibración. Cualquiera que sea la naturaleza del sonido y su medio transmisor puede probarse que el camino así descrito indica la situación de las diferentes partículas en cada instante» (3).

De forma incluso más profunda describió sus investigaciones acerca del tipo idóneo de bocina para concentrar los sonidos lejanos en la aguja. Tras rechazar la forma cónica, afirma que «una parábola es la forma de sección adecuada para un tubo encargado de recoger el sonido distante y concentrarlo en un punto. Tal parábola debe ser muy alargada y consistir en una porción de la cónica lejana del vértice». Esta especie de colector de sonido se usa aún hoy día para antenas de radar y radiotelescopios, y para grabaciones al aire libre.

Una biografía anónima, publicada a los dos años de la muerte de Young (1829), afirmaba que esas difundidas conferencias eran «una mina para quienes las usaban, quizá en mayor grado del que pueda encontrarse en la producción de cualquier autor conocido, donde figuran las indicaciones originales sobre muchos temas considerados luego como descubrimientos». Entre los «mineros» se encontraba, por lo que parece, Leon Scott de Marinville, un francés de ascendencia escocesa. Scott retomó el concepto youngiano de varilla vibrante, sustituyéndola por un diafragma, añadió una bocina y usó una cerda en lugar del lápiz. Dicha cerda estaba pegada con lacre a un diafragma de pergamino activado por el sonido recogido por la bocina. Apretado contra un cilindro ennegrecido, rotable manualmente, transcribiría las vibraciones sonoras. El resultado fue el «fonoautógrafo», ingenio capaz de grabar la voz humana, música o cualquier otro sonido.

El fonoautógrafo captó considerable atención, y en 1859, tras su exhibición en Londres, el príncipe Alberto lo llevó a su casa, viendo que podía divertir a la reina Victoria. Todo lo que ha quedado de él ha sido una idea de cómo reproducir y grabar el sonido.

Entre quienes se ocupaban del tema, dos personas corrían paralelamente, sin saberlo, hacia la misma fecha tope de 1877: Edison y Charles Cros. Alrededor de 1869, Cros, un poeta menor francés, descubrió los principios básicos de la fotografía tricolor, pero resultó oscurecido por Ducos de Hauron, quien se llevó todo el mérito, pese a que la hazaña fue simultánea y descrita con más detalle por el pobre Cros, a quien iba a sucederle otra vez lo mismo. (En realidad, pobre Thomas Young, que ya había sentado las bases de la fotografía en tres colores.)

El día 18 de abril de 1877 redactó Cros un informe en el que describía cómo fabricar discos metálicos a partir de la curva descrita por «una aguja sobre una superficie previamente ennegrecida al fuego», mediante un «bien conocido proceso fotográfico». En otras palabras, tratando de utilizar su experiencia fotográfica, propuso fotograbar los fonoautógrafos. El 30 de abril depositó dicho informe, sellado, en la Academia de Ciencias. El 18 de julio, en

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Real Musical, S. A.

Al Servicio de la Música

Real Musical S.A.

Frente al Teatro Real

CARLOS III - nº 1, MADRID - 13 TELEFONOS. 2480924 - 2476365

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Nueva Jersey, anotaba Edison en su diario de trabajo: «Experimento recién realizado con diafragma provisto de realce y enfrentado a papel parafina moviéndose rápido. Perfectamente inteligibles vibraciones habladas, y no dudo que almacenaré y reproduciré automáticamente, en futuro próximo, la voz humana perfecta». El 12 de agosto, en una página titulada **Fonógrafo,** el diario de trabajo de Edison muestra no solamente un rollo de cinta de papel como medio grabador-reproductor, sino, al final de la página, ¡que la cinta puede ser grabada mediante un imán! (El 3 de diciembre, siguiendo el trabajo en esta línea, escribe Edison: «La grabación mediante imán funciona O. K., pero no tan bien con voces, que requieren nuestro mejor teléfono para dar el zumbido».)

Una anotación del 7 de septiembre, hecha por James Adams, asistente de Edison, señala que «parecería como si tan maravilloso resultado requiriese complicada maquinaria. Al contrario: el aparato, aunque tosco, es maravillosamente simple». Parece que por tales fechas pudo escucharse algo de la cinta de papel.

En el número de octubre de **La Semaine du Clergé,** el abate Lenoir comenta el invento de Cros, coincidiendo en llamarle «fonógrafo» (4).

El 29 de noviembre (5) esbozó Edison lo que definitivamente sería el fonógrafo. Una hojita de papel de estaño enrollada en torno a un cilindro había reemplazado a la cinta de papel. Puso el esbozo en manos de John Kreusi, quien lo remitió al taller de máquinas. El 6 de diciembre estaba listo para funcionar el primer modelo.

Edison enrolló y pegó papel de estaño en torno al cilindro de la máquina, giró la manivela y dictó en el micrófono. Existen versiones opuestas sobre cómo tarareó la canción de cuna. Prefiero, personalmente, la repetida años más tarde por uno de sus socios, de acuerdo con la cual Edison dijo:

¡Hola, hola, hola!
María tenía un corderito,
Su lana era blanca como nieve,
Y a donde iba María,
Siempre la seguía el cordero.
¡Ja, ja, ja, ja, ja, ja!

Y uno se pregunta de qué se reiría.

© HIGH FIDELITY, 1977

EL OTRO THOMAS: EL DOCTOR YOUNG

«Una mina para quienes las han consultado, pues contienen las indicaciones originales sobre muchos temas considerados luego como descubrimientos, en mayor cantidad de la que pueda encontrarse en la producción de cualquier otro autor conocido.»

(Del libro **Biografía del doctor Thomas Young.** Autor anónimo. Comentario sobre las **Conferencias** de Young.)

La mala suerte de Thomas Young consistió en que, aun llegando a menudo el primero, rara vez permaneció tiempo suficiente en el puesto, y así el mérito era atribuido a los que llegaban después. Hombre ideal del siglo XVIII, abarcó mayor cantidad de temas en sus investigaciones que el propio Edison. Y fue, precisamente, esta amplitud de miras la que impulsó a Young hacia nuevos campos antes de profundizar lo suficiente. Consideremos su rango de influencia: Young resucitó la teoría ondulatoria de la luz, descubriendo el principio de interferencia; diagnósticó la causa del astigmatismo; explicó la polarización de las ondas luminosas; aportó también a la teoría de las mareas; desarrolló la teoría matemática de las curvas epicicloidales; investigó el papel desempeñado por corazón y arterias en la circulación; razonó las primeras estimaciones del tamaño molecular; describó y analizó la fiebre amarilla; lanzó la teoría de que los colores se ven en el ojo por medio de fibras ópticas que responden al rojo, verde y violeta; mejoró el cálculo de los eclipses; descifró los jeroglíficos de la Piedra de Rosetta; definió un coeficiente de elasticidad conocido hoy como módulo de Young; realizó también originales estudios sobre las enfermedades del pecho; todavía estudiante, explicó cómo las lentes del ojo se ajustan por sí mismas para el enfoque a diferentes distancias; finalmente, investigó y escribió sobre música, pintura, teoría armónica, sonido, luz, capilaridad, arañas y la atmósfera lunar.

Young nació el 13 de junio de 1773, en Milverton, Somerset, Inglaterra. Hijo de padres cuáqueros, fue el mayor de diez hermanos. A los dos años leía ya con facilidad, y a los cuatro recitaba poesías en latín, aun sin entender una palabra. Un vecino, agrimensor, protegió al muchacho, y a los ocho años lo llevó consigo a unos viajes topográficos. Las matemáticas utilizadas fascinaron al chico y, según confesó más tarde, cambiaron el rumbo de su vida.

En la escuela aprendió griego y latín, y para poder leer unos libros de un compañero parisino aprendió por sí mismo francés e italiano; y cuando en una conversación, durante la cena, se suscitó el tema de la diferencia entre las lenguas europeas y las orientales, también aprendió sin ayuda hebreo, persa y árabe. Todo esto antes de los catorce años.

Se le despertó el interés por la Botánica, y careciendo de microscopio decidió hacerse uno. Aprendió entonces cálculo diferencial en orden a entender las fórmulas utilizadas en la construcción de lentes.

A los veinte leyó un artículo sobre la vista en la Real Sociedad de Londres, el más prestigioso estamento científico británico, del que fue elegido miembro al año siguiente. Entretanto se preparaba para doctor en Inglaterra y Alemania, recibiendo el título de Götingen, a los veintidós años. En 1801 llegó a ser profesor de Física en el Real Instituto, dando allí charlas con Sir Humphry Davy.

Aunque establecido en Londres como médico, nunca practicó demasiado, ya que dedicó la mayoría de su tiempo a otros estudios. De hecho, hubo de publicar el grueso de sus escritos en forma anónima, para que sus pacientes no pensaran que malgastaba el tiempo en asuntos tan irrelevantes.

En 1814 se ofreció a la atención de Young la Piedra de Rosetta, el precioso monolito con inscripciones trilingües del mismo texto en griego, demótico y jeroglíficos. Improductivos intentos de descifrarla se habían sucedido durante una generación. Durante milenios, eruditos y legos habían supuesto que cada símbolo representaba una idea o una cosa. Por entonces los conocimientos lingüísticos de Young abarcaban ya etíope, copto y turco. E hizo el descubrimiento crítico, determinando que algunos de los jeroglíficos eran fonéticos, estableciendo, en consecuencia, que el grupo de símbolos encerrados en cartuchos o cajas eran nombres propios; descifró algunos de ellos, ciertos símbolos numéricos y la forma de construir los plurales. Como de costumbre, abandonó el tema tras haber abierto la primera brecha en el código.

Jean François Champollion llegó después de Young y, por supuesto, obtuvo todo el mérito. Al igual que Helmholtz, quien promocionó la idea de que los colores se perciben por los nervios de la retina sensibles a tres tonalidades. De la misma forma que los físicos franceses Fresnel y Arago fueron quienes convencieron a Europa de la validez de la teoría ondulatoria de la luz. O como hizo Edison con el fonógrafo. ¿Y quién sabe cuántas cosas más?

En sus ratos de ocio, Young llegó a ser experto acróbata, funambulista y jinete, compitiendo con los circos locales en hazañas como montar dos caballos al tiempo. Abandonó la práctica de la medicina a los cuarenta y cinco años, una vez que llegó a ser secretario de la Oficina de Longitud y superintendente del Almanaque Nacional. Dos años antes de su muerte, en 1827, recibió el honor de ser uno de los ocho miembros extranjeros del Real Instituto Francés. Young murió el 10 de mayo de 1829, poco antes de los cuarenta y seis años, de «osificación de la aorta».

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

NOTAS PARA FUTUROS ERUDITOS

1. **Reparación de Memnón.**

Todas las fuentes, desde la **Enciclopedia Británica** (al menos, en las ediciones realizadas durante este siglo, incluyendo la última, «totalmente revisada»), hasta el **New York Times,** «atribuyen» la orden de reparación de Memnón al emperador Septimio Severo, durante el año 170 ó 174. Nadie parece haber reparado en que el emperador, durante esos años, era Marco Aurelio. Severo no llegaría a emperador sino un cuarto de siglo más tarde, y en el año 170 no era ni siquiera senador.

2. **Habla mecánica.**

Ciertas autoridades se refieren a un inventor, de nombre Kratzenstein (¿Y por qué los viejos eruditos tendrían la costumbre comunista de omitir los nombres propios?), quien construyó, en 1779, un ingenio que imitaba los sonidos de las vocales. Suele añadirse respecto del aparato: «No parece haber disfrutado de gran éxito». Pero el mismo año, el profesor Christian Gottlieb Kratzenstein, de Copenhague, inventó el armonio. El hecho de que todavía pueda hallársele en casas y pequeñas iglesias demuestra su superior éxito al de cualquier otro artilugio mecánico parlante que haya sido inventado.

3. **Conferencias de Young.**

Las referencias a tales publicaciones demuestran la invención de un aparato grabador, descrito en dos partes, una de texto y otra de ilustraciones multicolores. Aunque se muestran varias ondas sonoras, obtenidas posiblemente de un aparato grabador, no hay ilustración de éste.

4. **La palabra «fonógrafo».**

Todos los autores atribuyen el mérito de haber acuñado tal palabra a J. B. Fenby, al que se suele señalar como residente en Worcester, Massachusets. En 1863 patentó un «Fonógrafo electromagnético». Sin embargo, no existe evidencia de que ningún J. B. Fenby viviese en Massachusets por tales fechas. Tampoco la Oficina de Patentes de Estados Unidos registró nada a nombre de Fenby en 1863. Ni en 1862. Ni en 1864. Ni en parte alguna del mundo existe patente de fonógrafo electromagnético en 1863. Salvo esto, la historia es cierta.

El 13 de enero de 1863 la Oficina Británica de Patentes concedió la número 101 a Joseph Beverly Fenby, de Worcester, **Inglaterra** de «un aparato, nuevo o mejorado, susceptible de ser acoplado a pianos, órganos y similares instrumentos musicales para imprimir la partitura de cualquier obra tocada en dichos instrumentos». En parte alguna del texto o de las múltiples ilustraciones acompañantes pude encontrar la palabra «fonógrafo», aunque hubiese sido idónea para tal invento. Tal vez Fenby la usó ante sus amigos.

5. **La fecha del invento.**

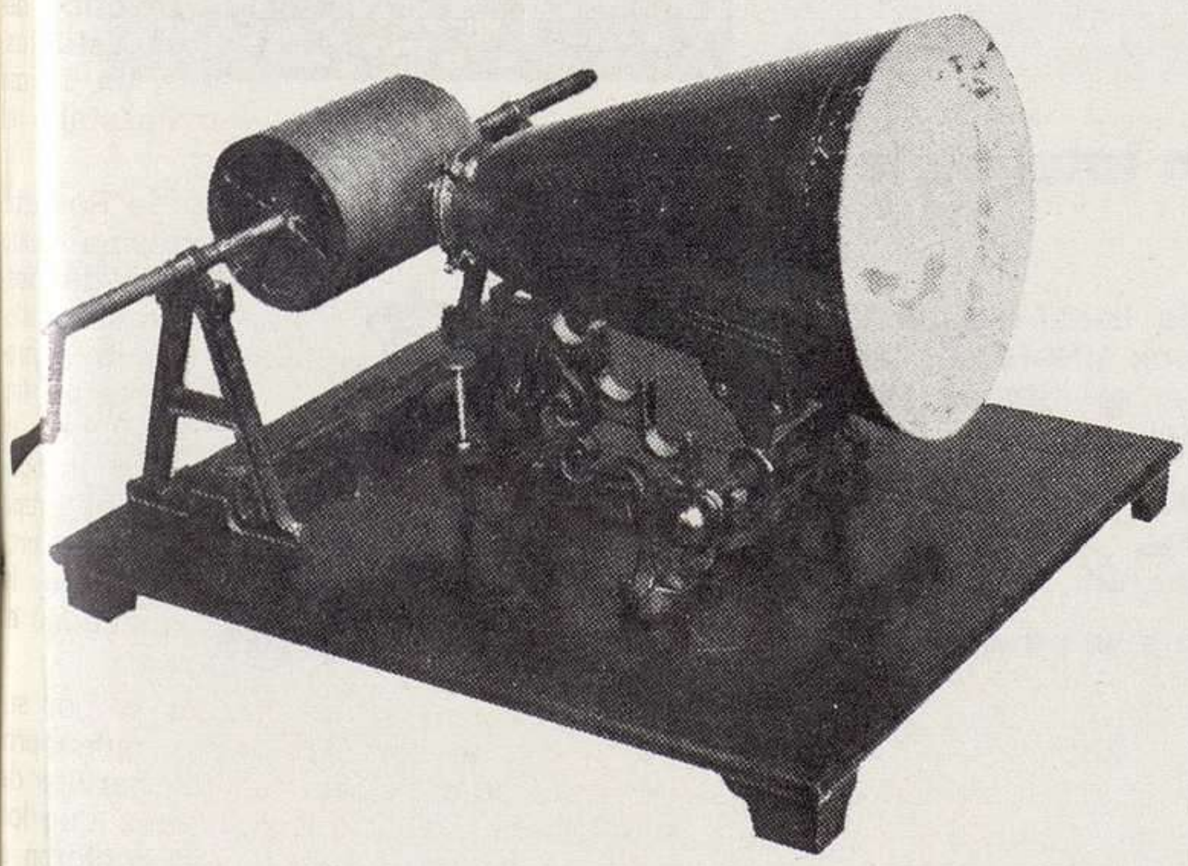
Los eruditos ya la conocen, pero dado que las referencias manejadas han sido erróneas hasta hace muy poco, parece pertinente aclarar este tema aquí. Durante años, la fecha oficial de la invención del fonógrafo era la del 12 de agosto de 1877, y Edison celebró los sucesivos aniversarios ese preciso día. Como evidencia, mostraba una página de su libro de notas con el diseño del aparato y la anotación (con el nombre de John Kruesi mal escrito). «Kreusi, haga esto.» Pero tal documento era una impostura: Edison lo registró, en realidad, mucho más tarde. Intencionada o no, esta pequeña falsedad sofocó el rumor de que Edison tenía conocimiento previo del invento de Charles Cros, hecho público en octubre. En las pruebas gráficas que nos han llegado puede verse el esbozo original «auténtico», con fecha del 29 de noviembre.

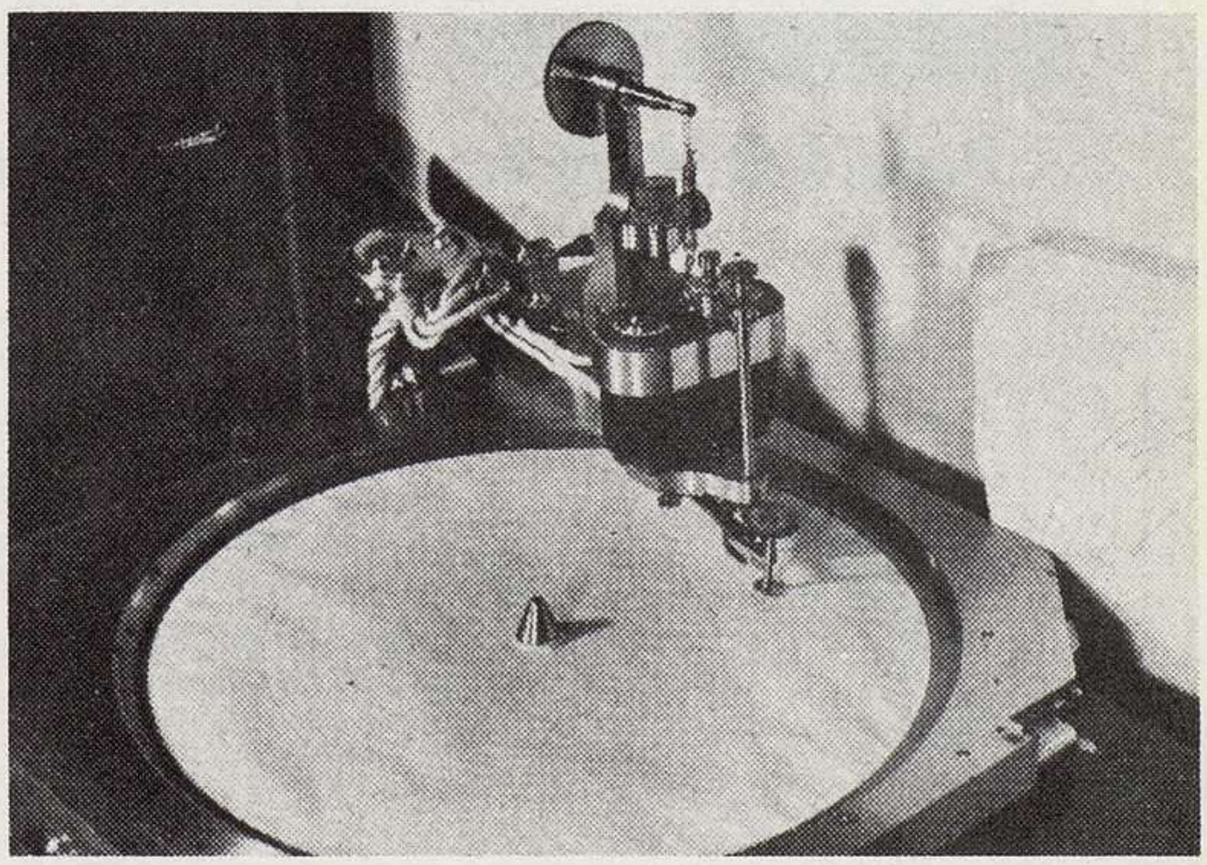
GRABACIONES DE JOSEF HOFMANN

Aun sin relación directa con este artículo, me gustaría poner en duda lo que debe ser otra leyenda. Se atribuye al pianista Josef Hofmann, todavía niño, la realización de las primeras grabaciones para Edison, en Nueva Jersey, durante 1888. No sólo nunca he tenido pruebas de esto, sino que en los archivos del Lugar Histórico Nacional Edison existen dos cartas dirigidas por Hofmann, desde Berlín, a Edison. La primera, del 24 de noviembre de 1889, comienza: «¿Recuerda usted al niño pianista de nombre Josef Hofmann, que estuvo en América? Pues soy yo... Hace pocos días estaba en Urania para asistir a una actuación de su nuevo fonógrafo... De pronto, una idea me dominó: ¡que de esta forma podría escuchar mis propias interpretaciones! ¡Qué curioso y qué útil sería para mi propia educación!» Tras esto, encarga una máquina a Edison. Lo cual es muy diferente de que las grabaciones hubieran sido ya realizadas. En todo caso, Edison remitió el fonógrafo a Hofmann en noviembre de 1890.

En una segunda carta, con fecha 10 de marzo de 1891, Hofmann agradece a Edison el envío, remitiéndole la grabación de un «Scherzo» que he compuesto yo». Según una carta que Hofman envió, en 1953, al anterior editor de **High Fidelity,** Roland Gelatt, Edison bautizó a tal pieza como «la primera grabación de piano».

L. M.





(Derecha.) El propio repetidor telegráfico de Edison. Un aparato grabador estampaba en relieve un disco de papel en código Morse, de tal forma que el reproductor aquí mostrado podía luego transmitir el mensaje. Fue, precisamente, el trabajo sobre el repetidor telegráfico lo que llevó a Edison a descubrir el primitivo fonógrafo. (A la izquierda.)

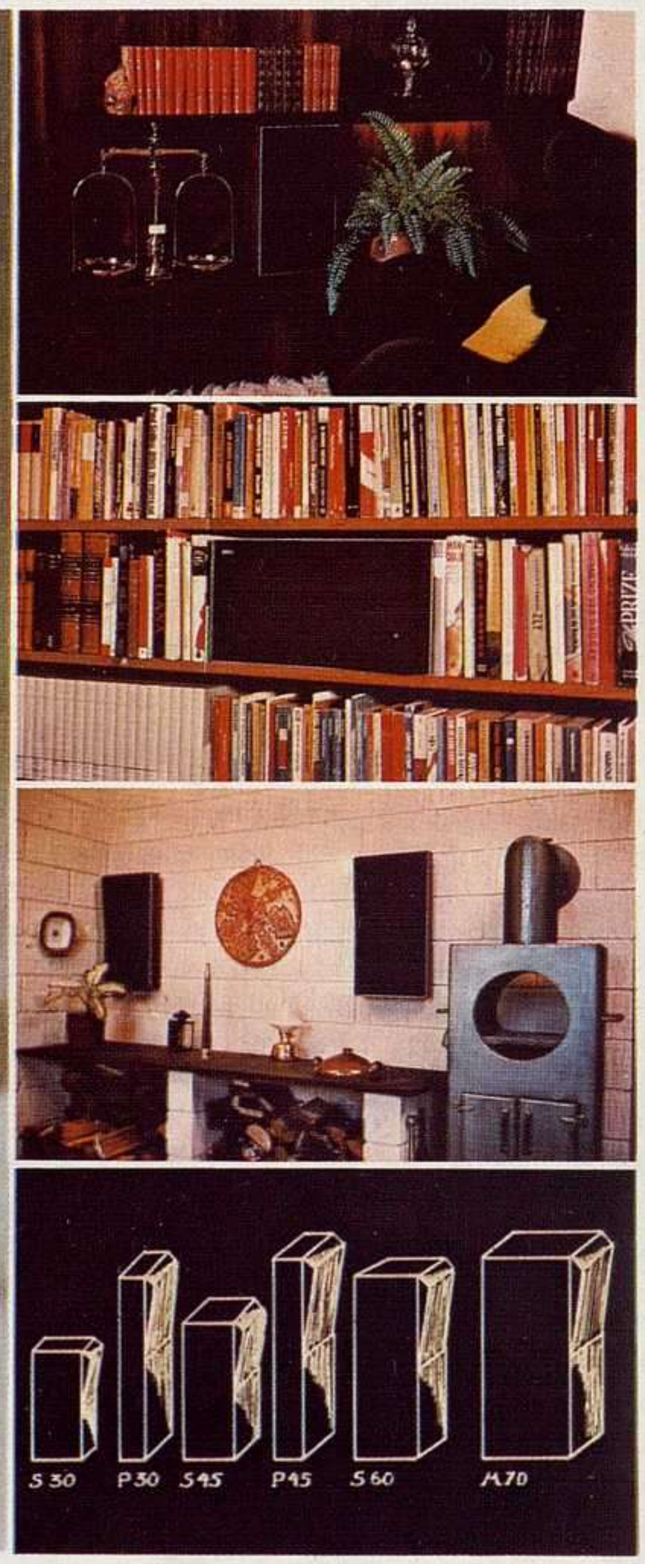
Lugar Histórico Nacional Edison.

Robert Long.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

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

Bang & Olufsen



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

Atomium

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

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

Solicite una demostración a su proveedor habitual de Alta Fidelidad.

Bang & Olufsen

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

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

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

EDISON, PRODUCTOR DE DISCOS

Por BRIDGET PAOLUCCI

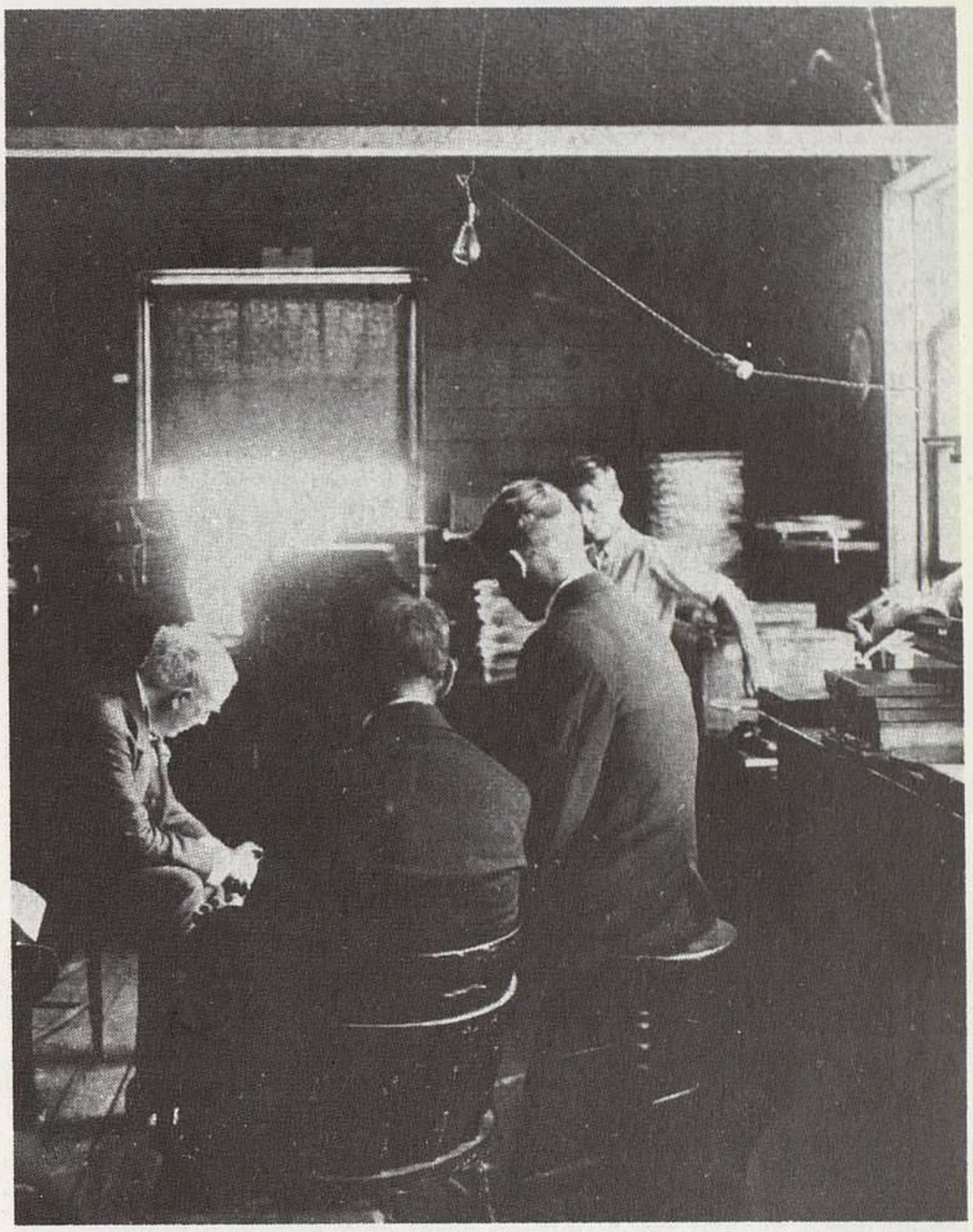
¿Cómo era el famoso inventor en su faceta de «director artístico» (a pesar de ser sordo)?

★ ★

Algunas de sus estrellas discográficas, todavía en activo, evocan su actividad

(Traducción de SANTIAGO HERRERO VILLA)

Por cortesía de **High-Fidelity.** (Publicado en enero de 1977.)



El inventor y sus asesores juzgando una posible publicación en el cuarto de «playback» o escucha de material grabado adyacente a la sala de música. (Lugar Histórico Nacional Edison.)

Esta fotografía fue tomada en West Orange, New Jersey, al principio de la década de los veinte, en la sala de música de los laboratorios de Edison. En ella vemos al inventor colocando su mano tras el oído, a manera de bocina, para escuchar mejor a Helen Davis, la cantante que está frente a la cámara. El pianista que la acompaña con atención es su marido, Victor Young, a quien hoy se recuerda especialmente por las partituras que escribiera para el cine (La vuelta al mundo en ochenta días y Raíces profundas, **entre otras).**

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Rachmaninoff entró a grandes zancadas en los estudios de grabación de Edison y se sentó al piano. Estaba allí para hacer un disco de prueba. El inventor se aproximó a su espalda. «Adelante», dijo Edison. Las grandes manos se movieron sobre el teclado en el gran estilo romántico, típico de Rachmaninoff. Edison le interrumpió: «¿Quién le dijo que toca el piano? Lo machaca; eso es lo que hace, ¡lo machaca!» Sin decir palabra, Rachmaninoff se levantó de la banqueta, se puso su sombrero y se fue.

Cuando Ernest Stevens recuerda ahora el encuentro entre Rachmaninoff y Edison, a principios de los años veinte, desearía haber hablado primero con el pianista. «Le habría dicho que no tocase nada que pudiese herir los oídos del anciano», dice.

Stevens era el pianista personal de Edison y su arreglista; su trabajo era tocar al inventor las últimas canciones, para que éste decidiese qué nueva música se grabaría para su distribución por la Edison Phonograph Works. Su colaboración empezó en 1918. Stevens tocaba en una orquesta, y un saxofonista le sugirió que se pusiese en contacto con su tío en la Compañía para hacer un disco de prueba. Edison oyó la grabación y contrató a Stevens, que dice: «Le gustaba mi forma de tocar porque no machacaba el piano. Tocaba en forma natural, y eso parecía agradarle».

Edison siempre se quejaba de lo que tarda un sordo en oír. Aunque era parcialmente sordo, podía afinar un piano y juzgar el equilibrio orquestal y la fidelidad tonal con rara seguridad. «Debía oír sonidos que nadie más podía oír», explica la soprano Elizabeth Lennox, una de sus estrellas en los años veinte, que en sus visitas al estudio de Nueva York nunca se encontró con Edison. Pero su influencia era «omnipresente. Siempre comprobaba todo, y el personal del estudio temía lo que pudiera decir. Rechazaba discos maravillosos porque oía ciertos sonidos agudos».

La trompetista Edna White, otra de sus estrellas de los años veinte, también sintió la presencia autoritaria de Edison. Debía grabar una pieza virtuosista de trompeta, de Herbert Clark, después de que Edison había oído su disco de prueba y juzgado su tono como «el más adorable sonido de trompeta que he escuchado en mi vida». Cuando ella llegó al estudio, el director Cesare Sodero le dijo que ensayarían algo sencillo mientras obtenían el equilibrio entre las distintas secciones de la orquesta. Cada instrumentista estaba sentado sobre una plataforma individual. Durante horas, solista y orquesta tocaron el **Himno de Batalla de la República,** mientras se movían las plataformas en un esfuerzo para conseguir el correcto equilibrio que era crucial para ganar la aprobación de Edison. Después de comer, Sodero anunció que, finalmente, era satisfactoria la disposición de los músicos y se podía empezar a cortar el primer «master». (Todos los artistas de grabación tenían que producir tres «masters», en el entendimiento de que Edison seleccionaría el mejor de los tres para su distribución.)

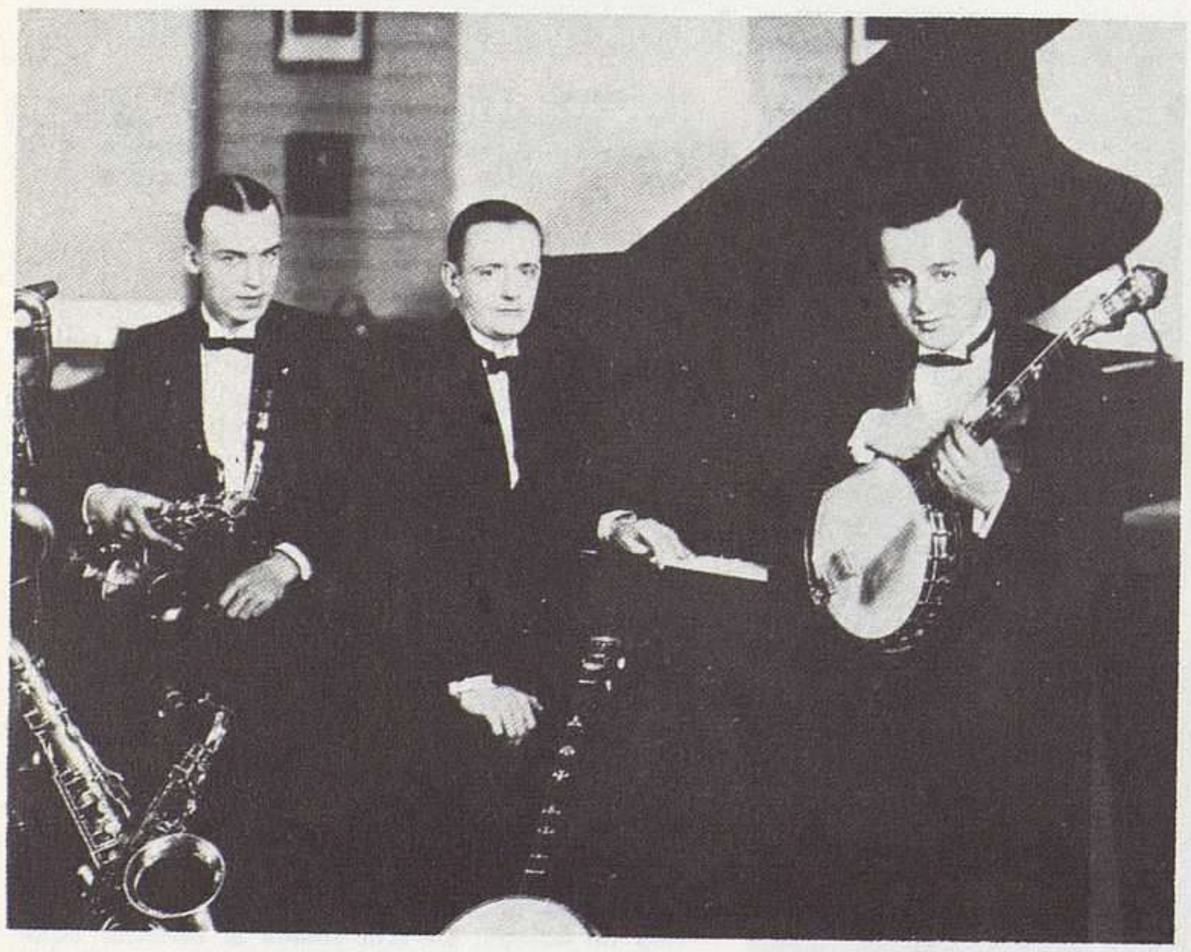
En el primer intento, Edna falló la nota aguda de la cadencia. La segunda vez tuvo dos equivocaciones. El maestro Sodero la animó a intentarlo de nuevo. «Pero yo era suficientemente joven para no ser diplomática —recuerda Edna—. Le dije que no iba a tocar aquella pieza. Estaba cansada de tocar el **Himno de Batalla** durante toda la mañana. Sodero me advirtió que a la Compañía le costaría el doble traer a la orquesta para otra sesión. Pero le dije: "Si tiene una sesión en la que no ensayen el **Himno de Batalla de la República,** tocaré la pieza"». Su petición se cumplió y grabó al día siguiente. El disco se vendió tan bien, que cuando ella recogió su cheque, éste era el 50 por 100 más de lo que esperaba recibir.

La violinista Rosalynd Davis también recuerda que con frecuencia las grabaciones se hacían cuando los artistas estaban exhaustos a causa de las horas empleadas en conseguir los equilibrios adecuados. Formando parte del trío Dann, junto con Blanche Dann, pianista, y el trompetista Felice Dann, viajó por todos los Estados Unidos, actuando en los famosos conciertos de Prueba de Sonido (Tone Test), cuya función era ganar público para la causa del fonógrafo. Los conciertos empezaban con el trío tocando junto con uno de los discos de Edison. En medio de la pieza, los músicos se detenían y continuaba el disco. Las informaciones de los periódicos sobre tales conciertos directos del disco indican que no había diferencia entre los sonidos (lo que hace que uno se pregunte lo que pensarán las generaciones futuras cuando lean los éxitos de las demostraciones similares de la actualidad). Después de varias pruebas A/B, el trío hacía una actuación normal.

La soprano Gladys Rice también participaba en las demostraciones. Siendo una de las más populares estrellas de Edison, atraía enormes multitudes a sus tardes de canto y comparación. El auditorio estaba completamente oscurecido, de forma que el público no supiese si la estaba escuchando a ella o a una grabación y, por lo tanto, fuese capaz de juzgar objetivamente la fidelidad de ésta.

Tanto Gladys Rice como el barítono Douglas Stanbury grabaron para Edison a principios de la década de los veinte. Ambos recuerdan vivamente dos aspectos de su experiencia con Edison. El primero era el énfasis en la perfección técnica. Los ingenieros de la grabación examinaban cada «master» de cera meticulosamente, buscando defectos, y frecuentemente tenía que repetirse desde el principio todo el proceso de grabación.

El segundo aspecto era aprender a usar la bocina de grabación o tubo acústico en sus máximas posibilidades. La voz tenía que proyectarse exactamente en el centro, para evitar la vibración excesiva y la distorsión resultante de ella. «Una vez que el micrófono entró en escena, el cantante perdió el control, que fue toma-



Otra foto tomada en la sala de música de los laboratorios de Edison muestra al trío de Ernest L. Stevens a punto de hacer una audición para grabar. Stevens, en el centro, está rodeado por el saxofonista Archie Slater y el banjo Sam Brown. (Lugar Histórico Nacional Edison.)

Hoy, Stevens aún enseña Música en Montclair, New Jersey.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Edna White, de quien Edison dijo que el sonido de su trompeta era «el más adorable... que yo haya escuchado», en una fotografía de 1922. (Lugar Histórico Nacional Edison.)

Edna White en una fotografía reciente tomada en su casa de Greenfield, Massachusetts.

do por el ingeniero —se queja Stambury—. En aquellos primeros días aprendimos a trabajar en la bocina en la forma que viniese mejor a nuestras voces particulares.»

En algunos casos «trabajar en la bocina» era casi atlético. Elizabeth Lennox recuerda haberse puesto en cuclillas durante las introducciones orquestales, para evitar que su cuerpo bloquease el sonido que tenía que entrar en ella. Después respiraba hondo y se levantaba enfrente del cono acústico, en el momento de dar la primera nota. Estos acontecimientos llegaron a su cima cuando Gladys Rice fue llamada para que diese una sola nota alta en lugar de una cantante de ópera que no podía conseguirla. De alguna forma, las dos actuaron sin tropezarse (1).

En estos años posteriores a la primera guerra mundial, Edison mantuvo el control no sólo sobre el nivel técnico de sus grabaciones, sino también sobre el repertorio. Teóricamente, este último era determinado por dos Comités. El primero, compuesto por Edison, Stevens y el vicepresidente de la Compañía de grabaciones, Arthur Walsh. Ellos decidirían qué piezas iban a grabarse y seleccionaban a los artistas. Cuando los «masters» estaban hechos en los estudios de Nueva York, otro Comité, compuesto por veinte funcionarios de la Compañía de Edison, tenía que decidir si el disco se lanzaba o no. Sin embargo, según Stevens, si el Comité rechazaba un disco que gustaba a Edison, salía. Y si a él no le gustaba, no importaba lo que el Comité, o cualquier otro, pudiera decir. Cuando otras Compañías grabadoras estaban teniendo un gran éxito con **El jeque de Arabia,** por ejemplo, Edison se negó a grabarla por la sencilla razón de que no le gustaba la canción. (Su canción favorita era «Te llevaré a casa de nuevo, Kathleen».)

También Edison opinaba de forma semejante al evaluar artistas. Sus reacciones influían en las grabaciones de audición; sus notas críticas determinaban si un cierto artista iba a ser invitado o no a grabar para la Edison Phonograph Works. Algunas de estas notas han sido guardadas por Clarence Ferguson, un fabricante de moldes de cilindros, y ahora están en poder del percusionista Lewis Green.

«Tiene demasiado trémolo para nosotros. También satura en muchos lugares, y su voz se hace muy fina y aguda.» Con estas palabras, Edison rechazó a la renombrada soprano Amelita Galli-Curci. Su reacción ante Claudia Muzio no fue muy diferente: «Buena voz en general. No creo que la necesitemos.»

Con estas palabras aprobó Edison a Phil Baker, el cantante y acordeonista que años más tarde habría de ser famoso como maestro de la radio: «La articulación más perfecta. Creo que este hombre puede hacer un buen trabajo.» Pero Morton Downey recibió la siguiente crítica: «Este es el tipo de canciones que no comprará el público. No hay melodía conectada en secuencia. La voz y la interpretación del tenor no son tales que den una oportunidad a la canción, aunque ésta sea melodiosa.» Edison decidió que Rudolf Friml «no venderá. Anula todas las notas casi instantáneamente. Cada nota consta de 50 por 100 de ruido y 50 por 100 de música... Si Froml tiene tiempo, podría venir por aquí y le daría algún consejo».

Edison estaba siempre dispuesto a dar consejos musicales. Una vez pidió a Ernest Stevens que arreglase una canción de forma que sólo hubiese intervalos de tercera y de sexta (los intervalos que no sonaban desagradables a los oídos de Edison). Aceptó la negativa de Stevens, pero añadió que algún día habría un hombre que escribiría una canción usando sólo estos intervalos (2). Stevens no solía atreverse a llevar la contraria a Edison. Un día, cuando ambos estaban en la sala viendo una nueva pieza, alguien vino a hablar con el inventor. Stevens se perdió por completo, pero como tenía que seguir tocando hasta que Edison aceptara o rechazara una canción, empezó a improvisar. Cinco minutos después, Edison le dijo que llevase la música a Nueva York y la grabase con una orquesta sinfónica. «Tenía que hacerlo o perdería mi trabajo —recuerda Stevens—. Cuando volvió, la escuchó y dijo que no se parecía en absoluto a la forma en la que yo lo había tocado.» «Esos compañeros de Nueva York no saben lo que hacen», dijo antes de tirar el disco.

Otro día Edison entró en la sala con su amigo Charlie Schwabb, para demostrarle que sus discos eran irrompibles. Stevens le observó cómo cogía un disco y lo tiró al suelo, y «se rompió en un millón de pedazos. Nunca había oído tal lenguaje en toda mi vida. Metió sus manos en los bolsillos y saltó arriba y abajo diciendo procacidades. ¡Conocía todos los "tacos" del idioma inglés!».

Como pianista personal de Edison, Stevens participó en nume-

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

rosos experimentos. Recuerda particularmente los que se hicieron en 1924 con la bocina de grabación. Edison había desarrollado la teoría de que la distancia de 125 pies era la ideal para que la recorriera el sonido que fuera a grabarse. Para probar esta teoría hizo que el personal del laboratorio de Columbia Street construyese una bocina de metal de 125 pies de largo, que se extendía entre dos edificios y acababa en el estudio de grabación. La bocina estaba hecha de lámina de latón de 1/16 de pulgada de grueso, sujeta con 30.000 remaches. La campana de la bocina tenía siete pies de diámetro y llegaba a un tubo de pulgada y media de ancho. Stevens tenía que tocar el piano enfrente del inmenso cono acústico.

«Después de todas las grabaciones iniciales de prueba —cuenta el pianista—, el anciano me envió al almacén de hielo y me dijo que envolvieran la bocina, ¡esa bocina de 125 pies!, con hielo. Y después repetimos otra vez los mismos experimentos y escuchó los resultados.»

«Eso no fue todo. Después me envió a por una carga de pilas para rodear la bocina con ellas y repetimos de nuevo los mismos experimentos. Era todo puro experimento desde que se daba la voz de comienzo. Hicieron una grabación a través de las pilas en la bocina, y pasaron horas en ello, para ver si conseguían lo que querían.»

Para otro experimento las paredes y el suelo del estudio se cubrieron totalmente con pelo de vaca. El del suelo estaba cubierto por un lienzo. Edison había marcado setenta y cinco cuadrados en el suelo, y después llamó a su pianista. «Stevens —me dijo—, pon al saxofonista en el cuadrado número uno y que toque "Llévame con una sonrisa". Que recorra los setenta y cinco cuadrados. Voy a echar un sueñecito; llámame cuando haya terminado.»

Así, el saxofonista y todos los demás miembros de la orquesta grabaron en cada uno de los cuadrados. Edison escuchó las grabaciones y después seleccionó cuál era el mejor sitio para cada instrumento. Entre cada grabación de prueba el inventor echaba otro sueño. En palabras de Stevens, «decía que dormía cuatro horas al día, pero a veces pienso que lo que ocurría es que estaba despierto cuatro horas al día. Sin embargo, hacía más en esas cuatro horas de lo que usted o yo podríamos hacer en una semana».

Durante aquellos años en el laboratorio de Columbia Street, Edison trabajó también en una pequeña trompeta de amplificación que debería unirse al cuerpo del violín. Fue uno de los muchos inventos que quedaron en la etapa experimental. También diseñó para sí mismo una trompetilla especial para usarla al escuchar los discos terminados. «Pero algunas veces se cansaba —recuerda Stevens—, se levantaba y mordía en el borde del piano para sentir las vibraciones por allí.»

En la época en que el director Donald Voorhees se encontró con Edison, a finales de 1926, el anciano estaba trabajando en un proyecto para Ford y Firestone, investigando fuentes nacionales de caucho. Pero aunque había aflojado un poco el control del negocio, el fonógrafo era aún su invento favorito y continuaba asistiendo a las sesiones de grabación. Mientras Voorhees grabó, Edison se introdujo en el estudio, y a veces dormitaba mientras escuchaba.

«Era muy agradable, muy inteligente y muy duro de escuchar», recuerda Voorhees. El director admiraba profundamente la insistencia de Edison sobre la fidelidad del sonido. A finales de la década de los veinte había muy poca experimentación, pero la calidad, y

Esta foto, tomada al final de los años veinte, nos muestra a la Green Brothers Novelty Band en una transmisión de radio realizada por la CBS. Lew Green está exactamente detrás de los micrófonos; Joe, a su derecha, y George, a la derecha de Joe, siempre en la primera fila. En la época en que Lew se unió al grupo de sus hermanos, sus días de grabación para Edison habían concluido prácticamente, pero el músico recuerda al inventor perfectamente.

Lew Green en una foto actual, tomada en su casa en los alrededores de Chicago.

especialmente el equilibrio, eran aún los puntos centrales de la operación de grabación. Voorhees opina que los resultados eran «la más fiel reproducción de la forma en la que realmente sonaba la música. (Edison) no habría tolerado ninguna distorsión, amplificación o los llamados intentos de mejora».

Lewis Green también recuerda a Edison a finales de los veinte. Sus hermanos, Joe y George Green, habían empezado a grabar para Edison en 1916 y Lewis se unió a su Green Bros. Novelty Band en 1927. Poco después hubo una recepción para los artistas de Edison en el hotel Astor, de Nueva York. Edison, con ochenta y dos años, estaba rodeado de amigos —entre ellos, Harvey Firestone—, y, como de costumbre, ellos hablaron por él. Siempre había tenido dificultades para hablar en público, y su voz áspera y aguda le hacía un pobre orador. Pero aún tenía presencia de mando, y Green recuerda que «todo el mundo le temía».

Dos años después, la Edison Phonograhp Works dejó de existir. Edna White, que estaba de gira en ese tiempo, siempre se ha preguntado por qué. «Adivino que todo pasó de repente —especula—. La depresión —se terminó el vaudeville— y todos los desastres parecen estar conectados en este tiempo. El señor Edison estaba tremendamente ocupado con cosas más importantes que hacer que la música.» La radio entró en escena y durante un tiempo el negocio de los discos declinó en todas partes.

Las carreras continuaron. Stevens empezó un estudio de música. Edna White organizó su propia banda. Gladys Rice y Elizabeth Lennox se convirtieron en estrellas de la radio. La banda de los hermanos Green hizo numerosos discos para varias marcas. Donald Voorhees alcanzó la fama con la «Hora del teléfono Bell».

Pero los días de los estudios de Edison no se han olvidado del todo. Desde 1974, la excitación de estos días se revive anualmente en West Orange (New Jersey) cuando se reúnen las estrellas de Edison en el Lugar Histórico Nacional Edison. Se ponen de nuevo los viejos cilindros de cera, muchos de ellos «masters» originales, que se almacenaron cuando el tercero fue elegido para su lanzamiento. Es hora ya de alabar la calidad de aquellas primeras grabaciones, de camaradería y nostalgia. Stevens, que hoy tiene ochenta y dos años y aún enseña Piano, siente un sentimiento especial de privilegio: «No me gusta ponerme por delante, pero soy el último de los que realmente trabajó con Edison, y estoy orgulloso de haber estado unido a él. Siempre pensé que era el hombre más grande del mundo.»

© High-Fidelity, 1977.

NOTAS

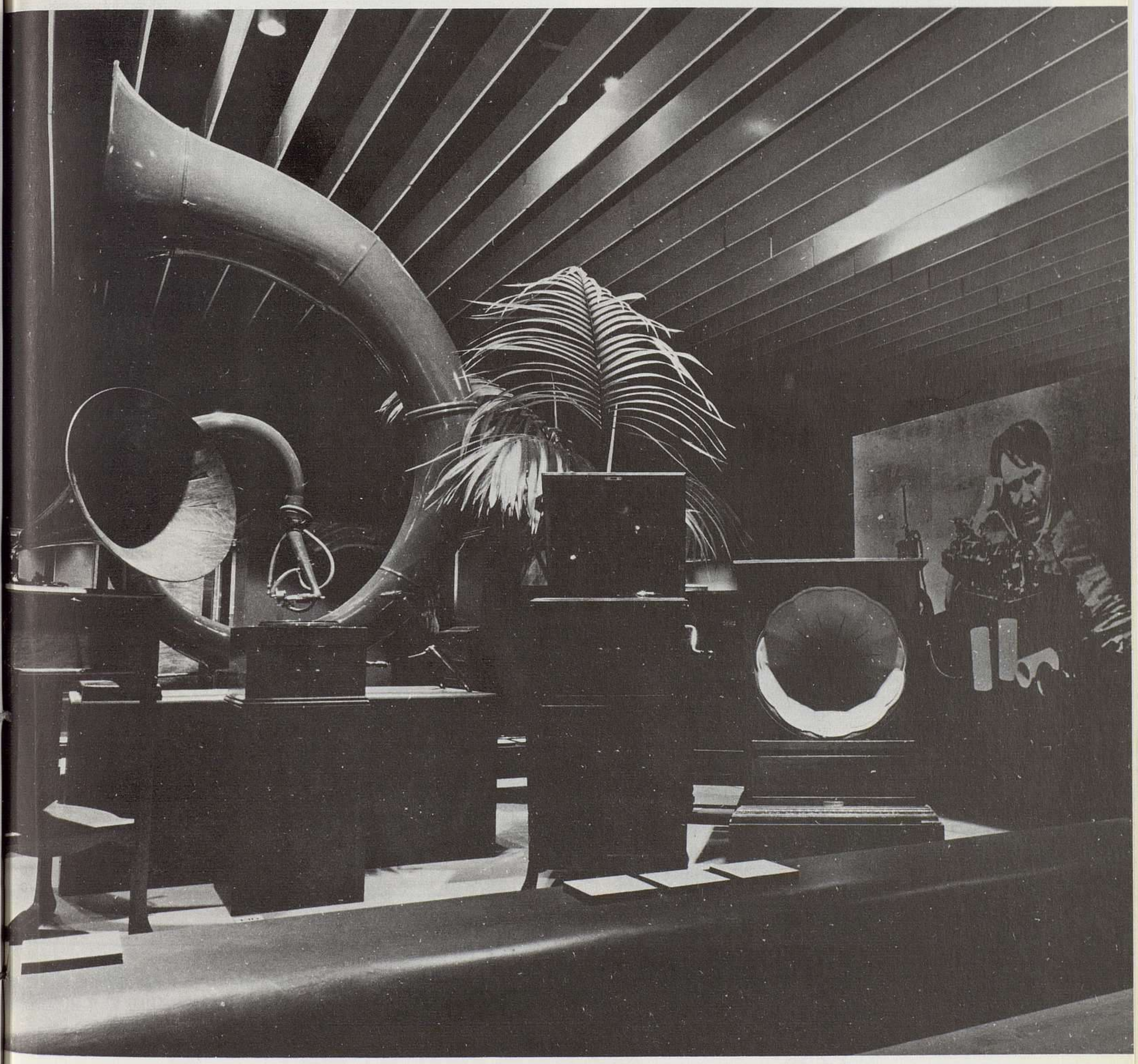
(1) Años más tarde, Walter Legge recurriría a una técnica parecida durante la grabación del **Tristán** de Furtwängler, en el que Elisabeth Schwarzkopf «dobló» a Kirsten Flagstad en las notas agudas del Acto II.—**(N. de la R.)**

(2) Quizá una canción, no; pero a Edison le hubiera entusiasmado saber que sí se compuso una obra sinfónica en base a esos dos intervalos, en concreto, **Tricolore IV**, del danés Gudmundsen-Holmgreen, escrita en 1969 para gran orquesta.—**(N. de la R.)**

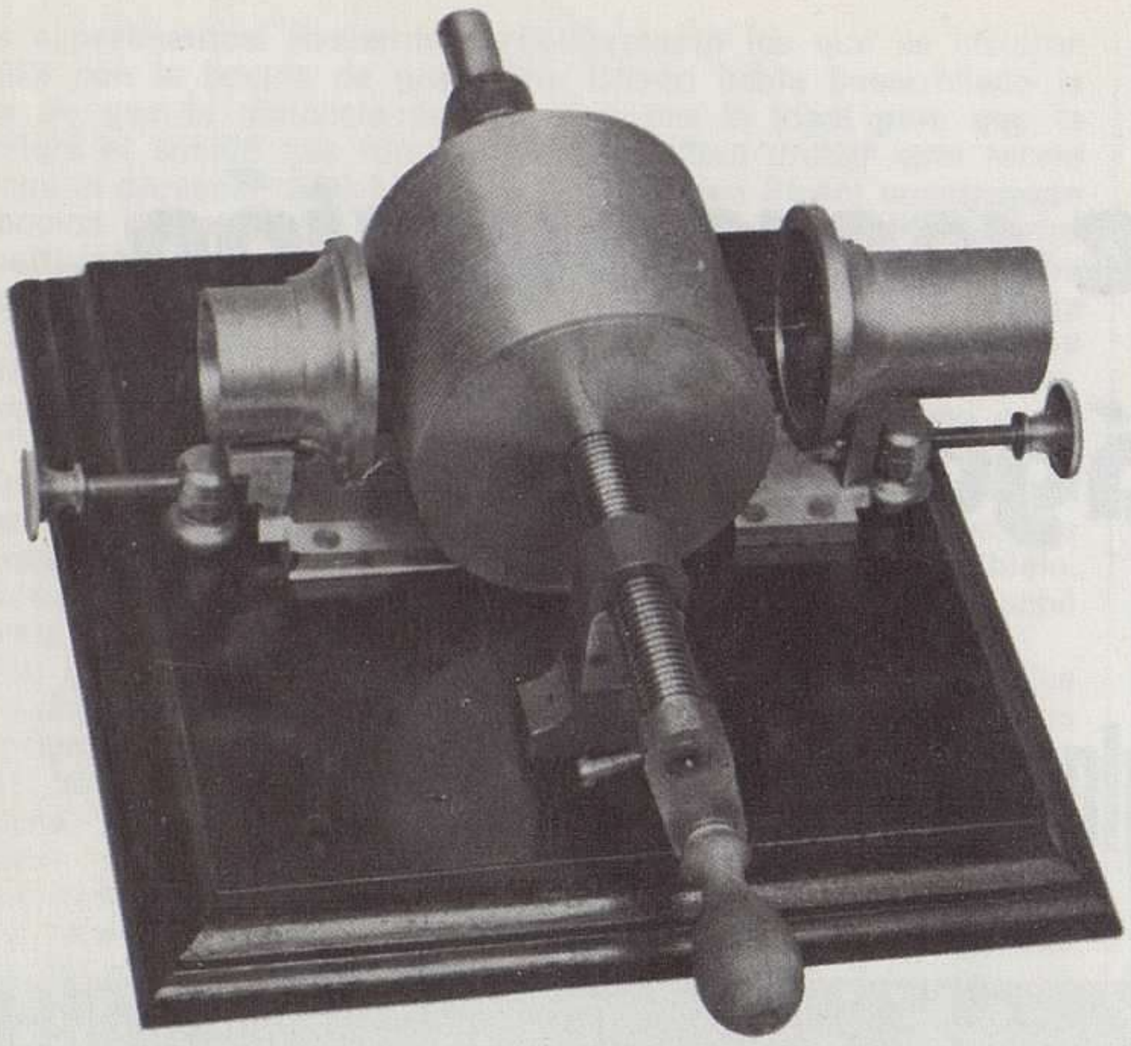
Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Los medios de reproducción en imágenes

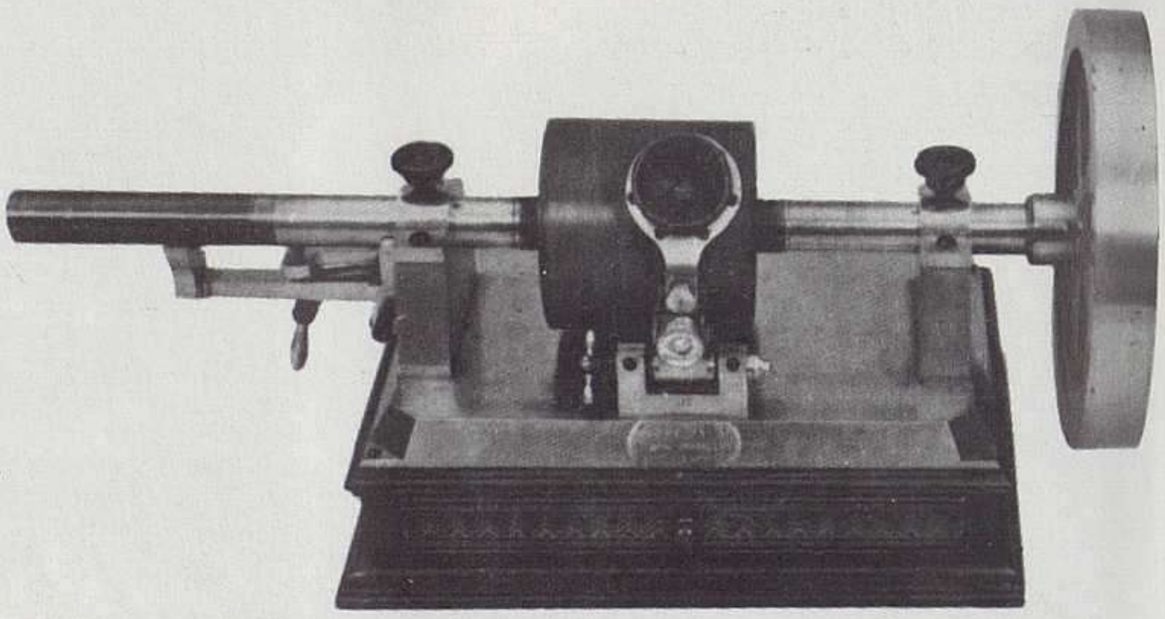
Historia pictórica de un siglo de «máquinas parlantes»



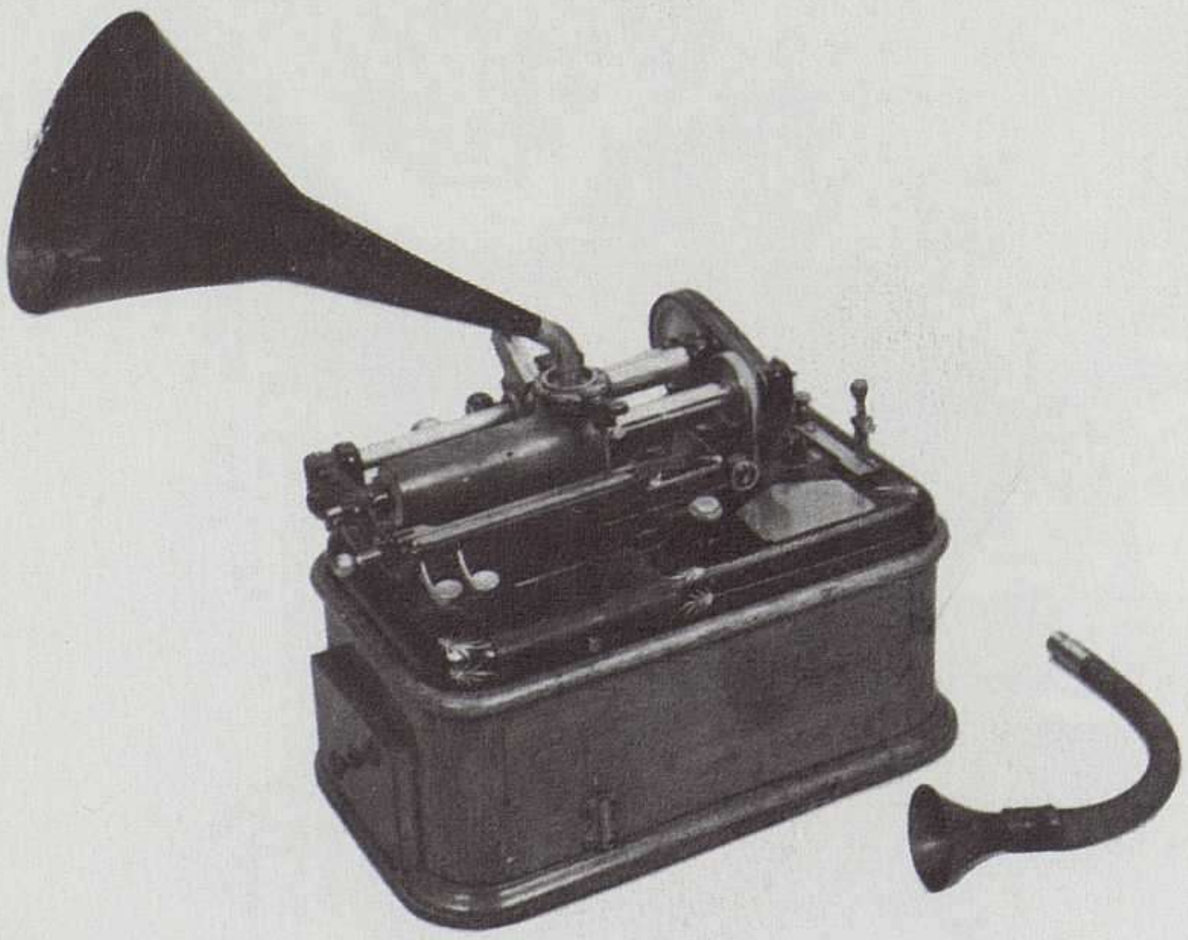
Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012



Réplica del primer prototipo de fonógrafo inventado por Edison, con cilindro recubierto de estaño, tal como puede verse en el Lugar Histórico Nacional Edison, en West Orange, New Jersey.

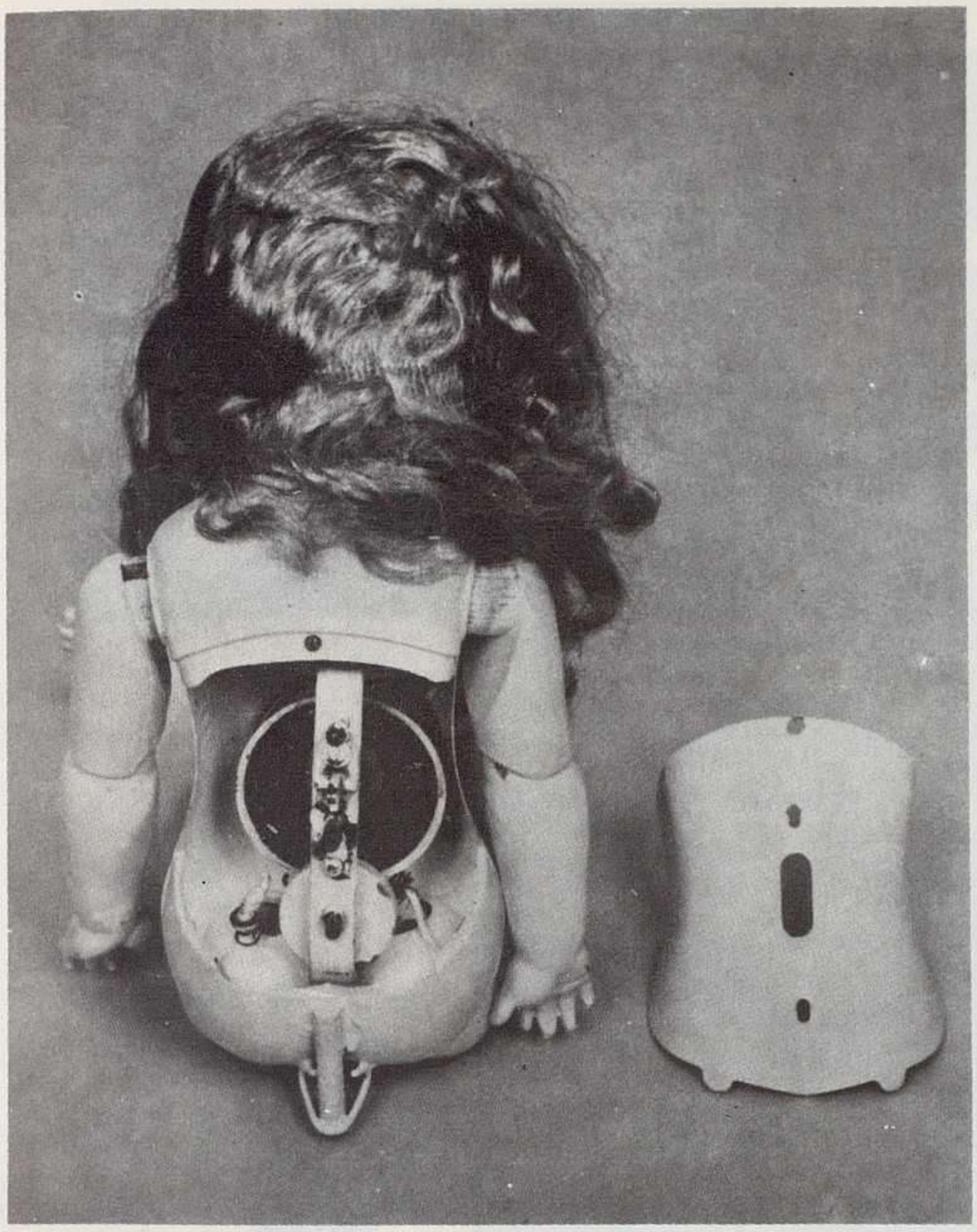


Fonógrafo "parlante", modelo de metal en caja de madera, igualmente desarrollado por Edison.

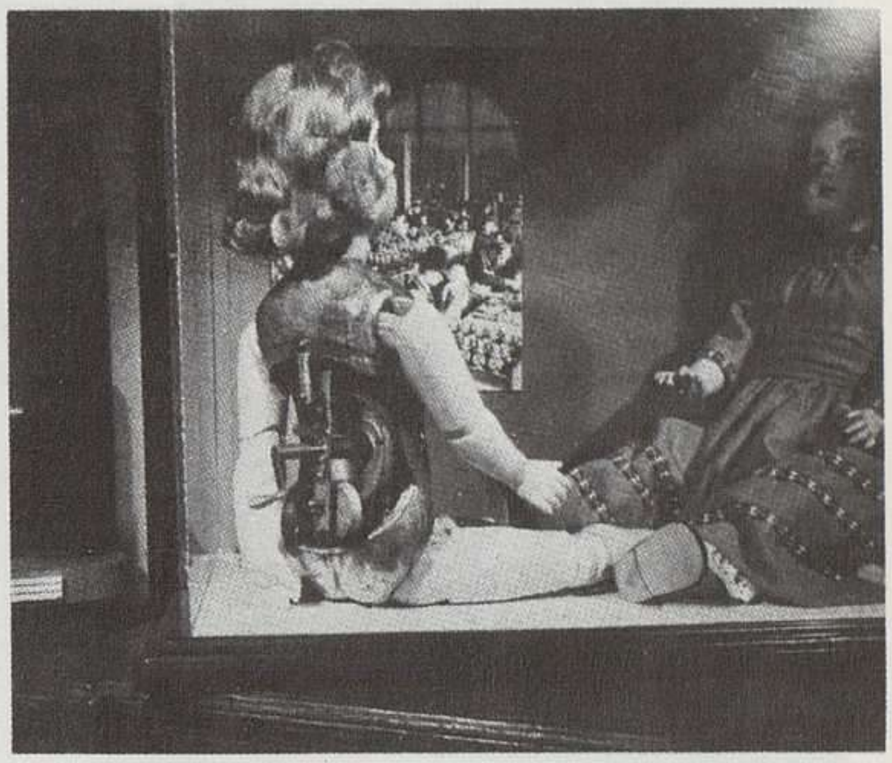


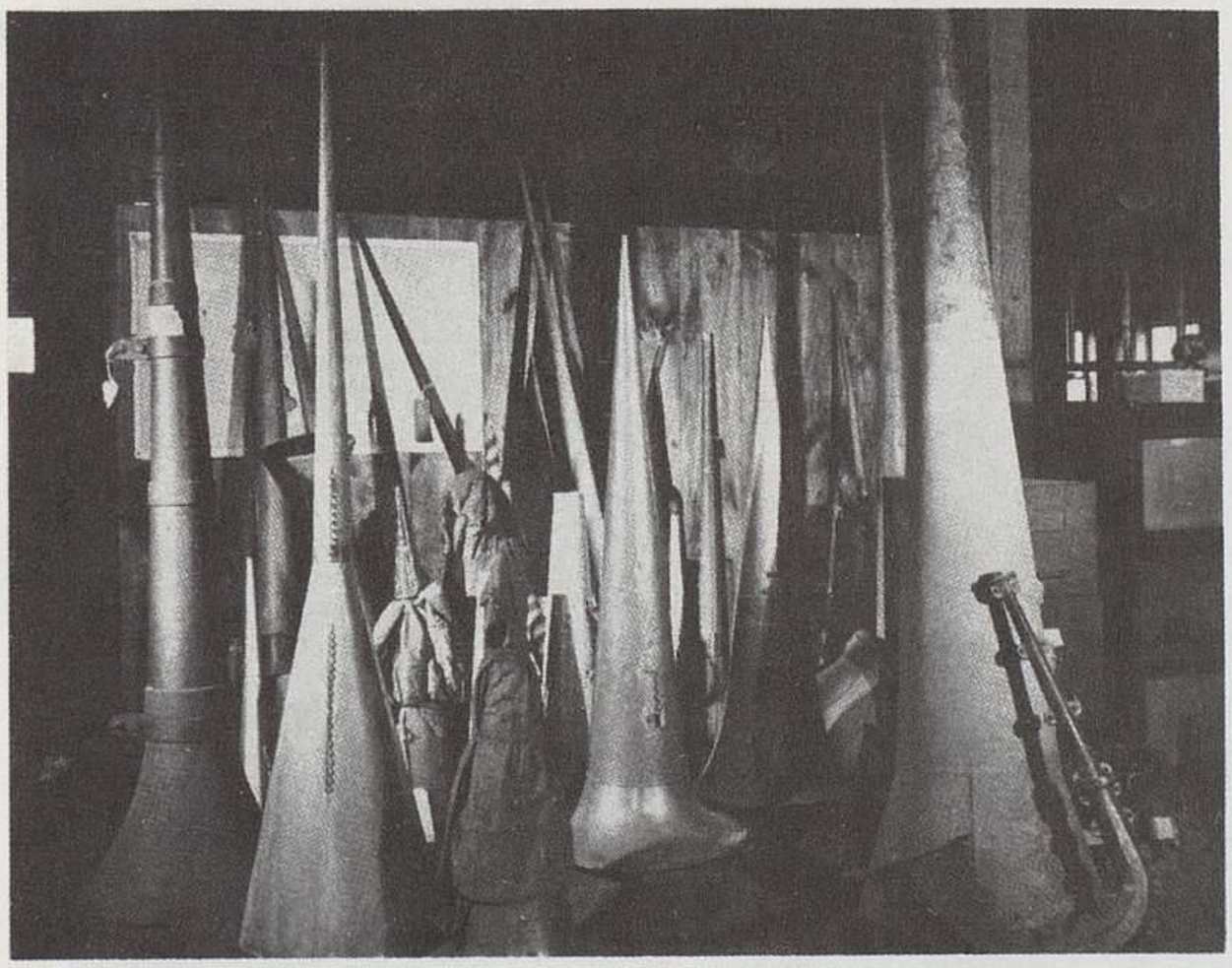
Fonógrafo "de negocios" construido por Edison alrededor de 1895. Su principal característica es ir provisto de un motor eléctrico.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012



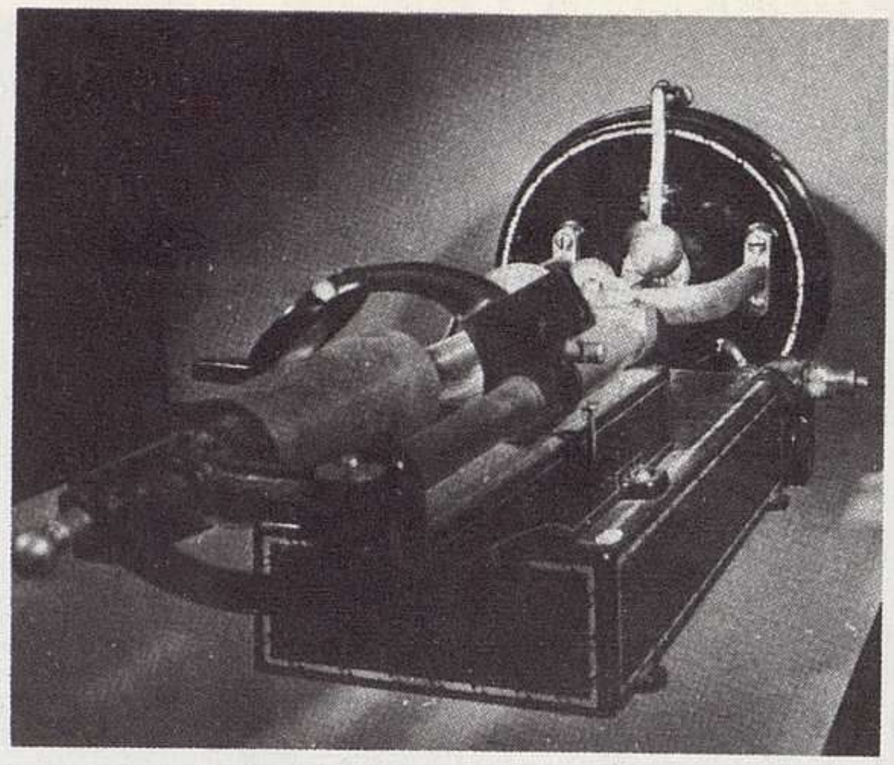
Dos tipos de "muñecas parlantes", desarrolladas por la Compañía de Juguetes Edison a partir de 1890. Un fonógrafo en miniatura reproducía, desde su interior, canciones como *Mary had a little lamb* **o** *Twinkler, Twinkler Little Star.*





Bocinas amplificadoras de distintos tipos y tamaños acumuladas en los laboratorios de West Orange.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012



Ante este extraño ingenio, accionado por un motor de agua, grabó el pianista Josef Hofmann para Edison.

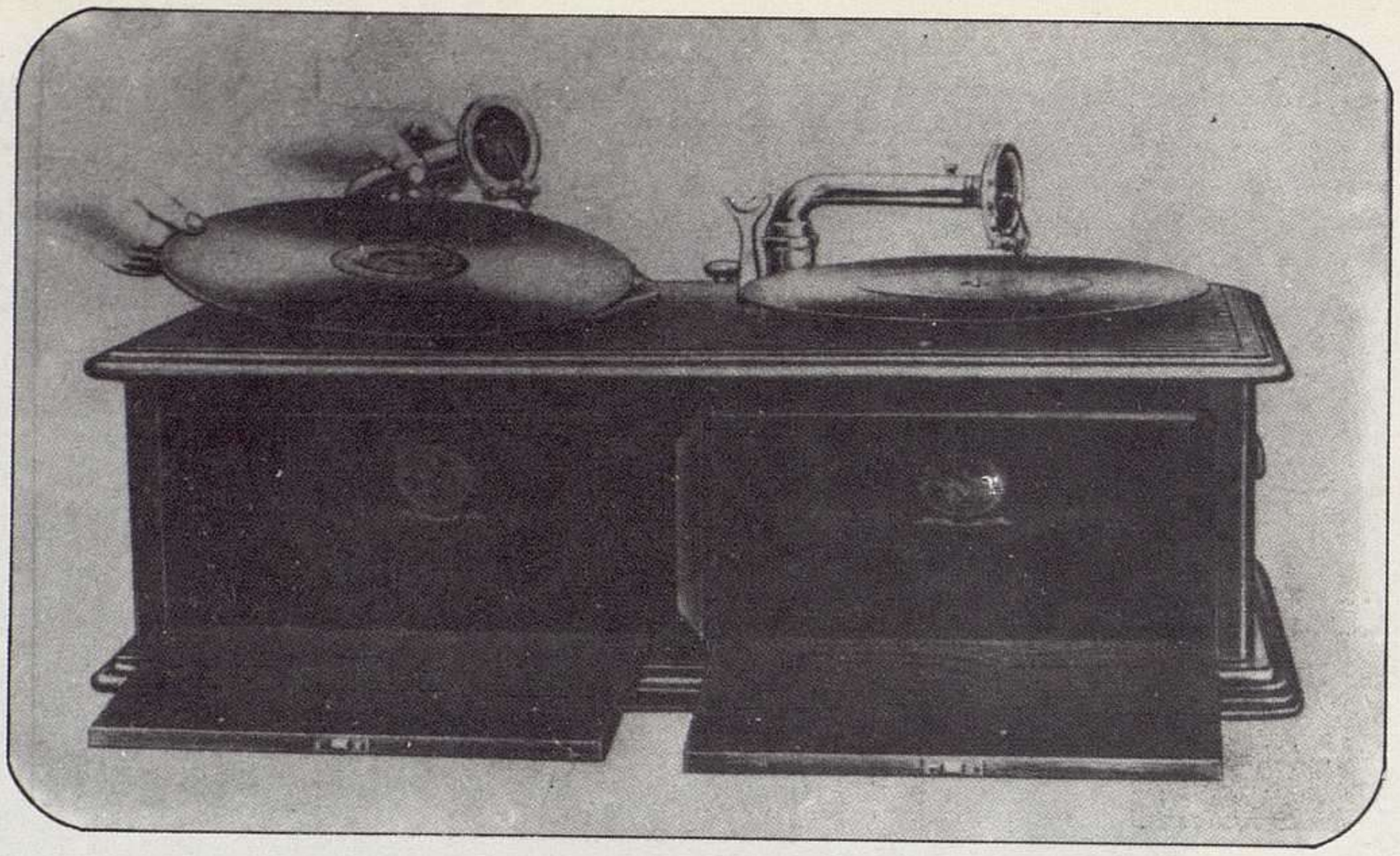
Modelos en serie de la firma Edison: *arriba, izquierda:* **tipo Standard A;** *arriba, derecha:* **el Standard B;** *abajo:* **el primer fonógrafo, llamado "familiar".**

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

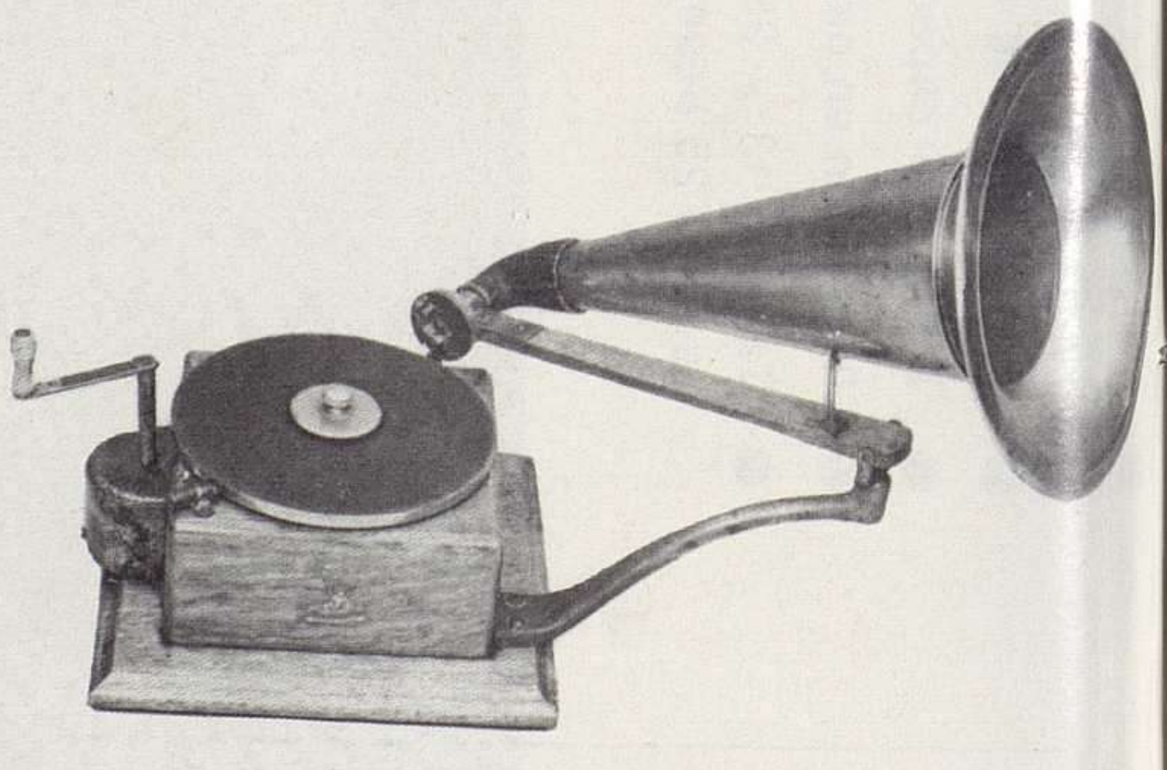
- Inclusión, por primera vez, del catálogo de libros de literatura musical publicados en España.
- Nuevo sistema de consulta.
- Tipografía especial de muy fácil lectura.
- Impresión en papel de alta calidad y encuadernación de gran resistencia.
- Tamaño 13 × 25 cm. Precio: 450 pesetas. Se remite contra reembolso de su importe, más 25 pesetas de gastos de envío.

Pedidos: R I T M O. c/ Virgen de Aránzazu, 21 (Edif. Falla). Tel. 734 69 37. MADRID - 34



El "Pathé-Duplex", concebido (1910) para la audición simultánea.

El "Auxetophone Gramophone". desarrollado por Berliner alrededor de 1903, según un diseño de sir Charles Parsons.

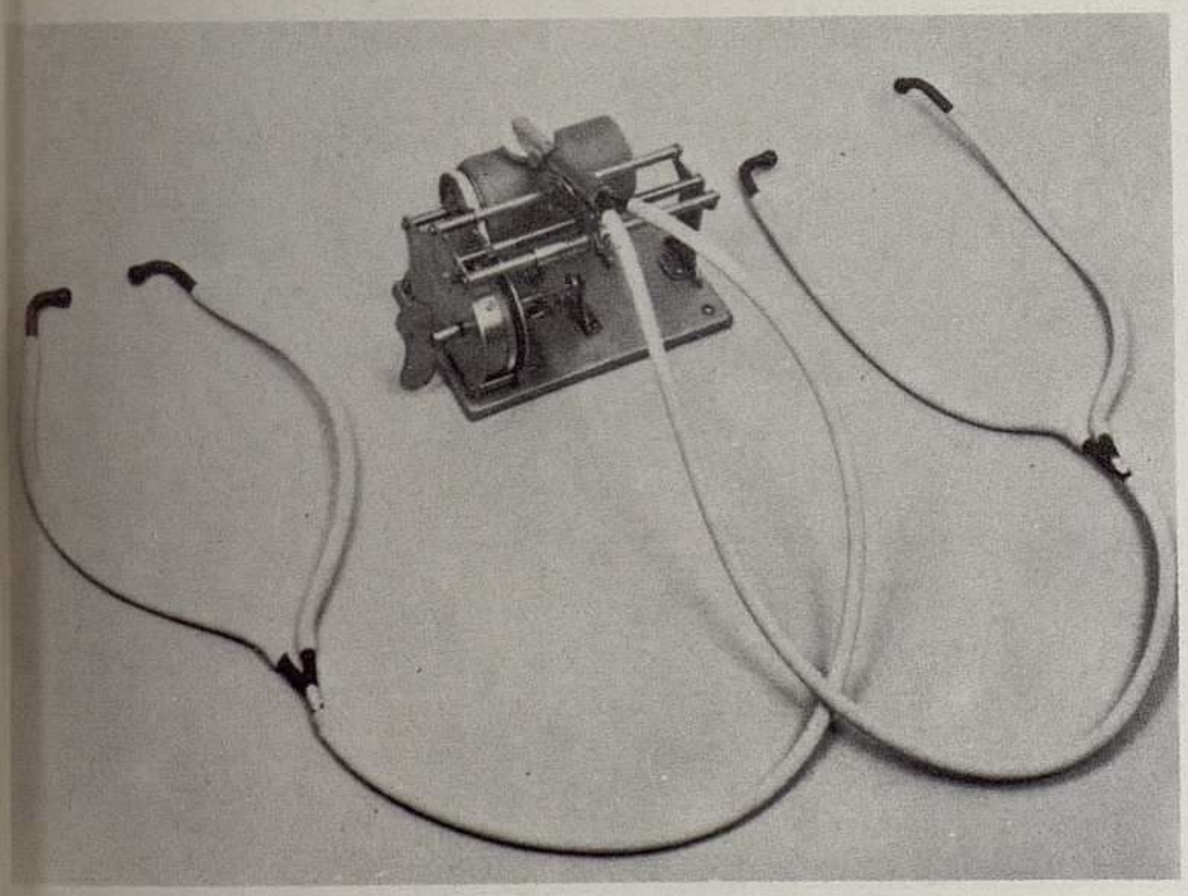


El primer gramófono de serie desarrollado por la Gramophone Company Ltd.

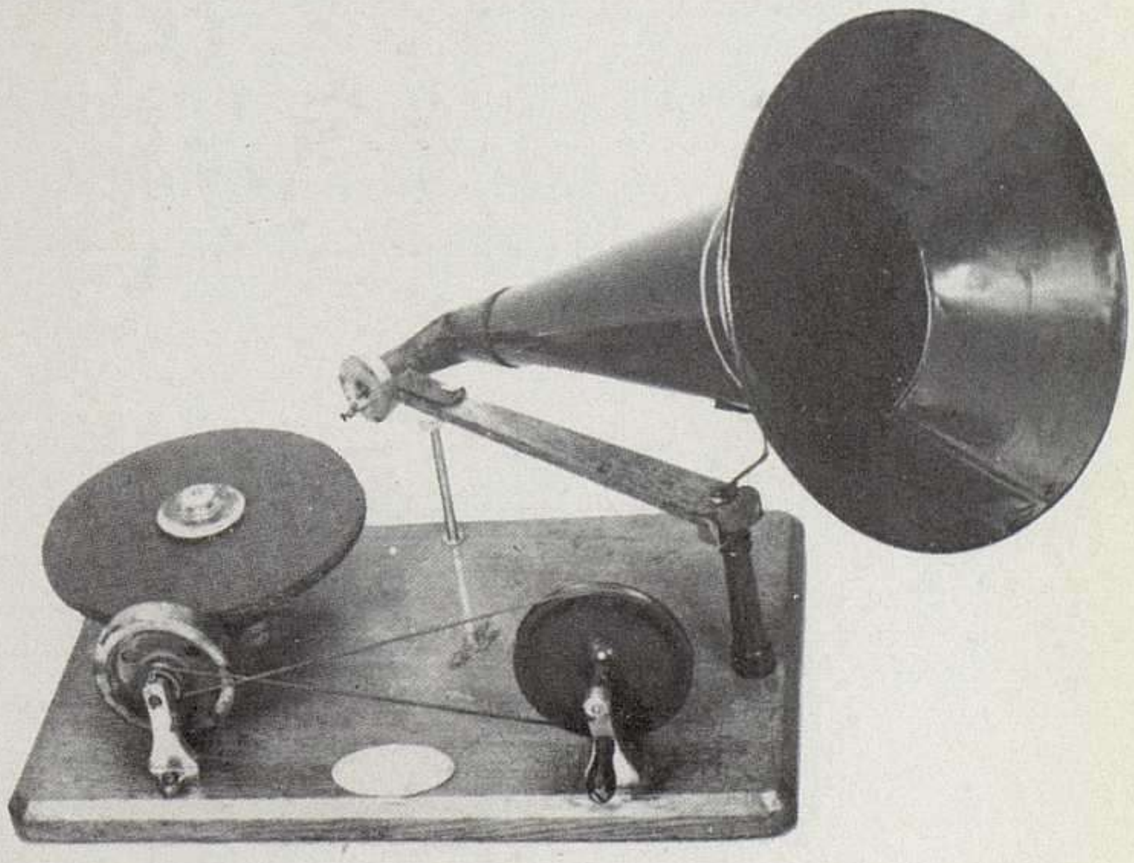
Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Gramófono "triple", desarrollado, en Hamburgo, en 1906.

El fonógrafo "Triumph", de Edison, último modelo del inventor.



El cilindro tipo Q de la firma Columbia, diseñado por Thomas Mc Donald, con el aditamento de auriculares.



El primitivo prototipo de gramófono de Emile Berliner. Obsérvese el curioso mecanismo de polea.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

PIONEER®

si busca lo mejor

RECEPTORES ESTEREOFONICOS

Desde el SX-450 (2 x 15 w) hasta el extraordinario SX-1250 (2 x 160 w) toda una gama intermedia, ocho modelos con distintas potencias y posibilidades de funcionamiento. Ocho magníficas opciones; decídase por una de ellas y habrá acertado plenamente.

Modelo	Potencia RMS	Modelo	Potencia RMS
SX-450	2 x 15 W	SX-850	2 x 65 W
SX-550	2 x 20 W	SX-950	2 x 85 W
SX-650	2 x 35 W	SX-1050	2 x 120 W
SX-750	2 x 50 W	SX-1250	2 x 160 W

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

Representado en España por:

ATAIO* INGENIEROS S.A.

DIVISION DE AUDIO

MADRID-16
Enrique Larreta, 10 y 12
Tels. 733 05 62 - 733 37 00
Telex: 27249 - Cable: Teleatio

BARCELONA-6
Ganduxer, 76
Tel. 211 44 66

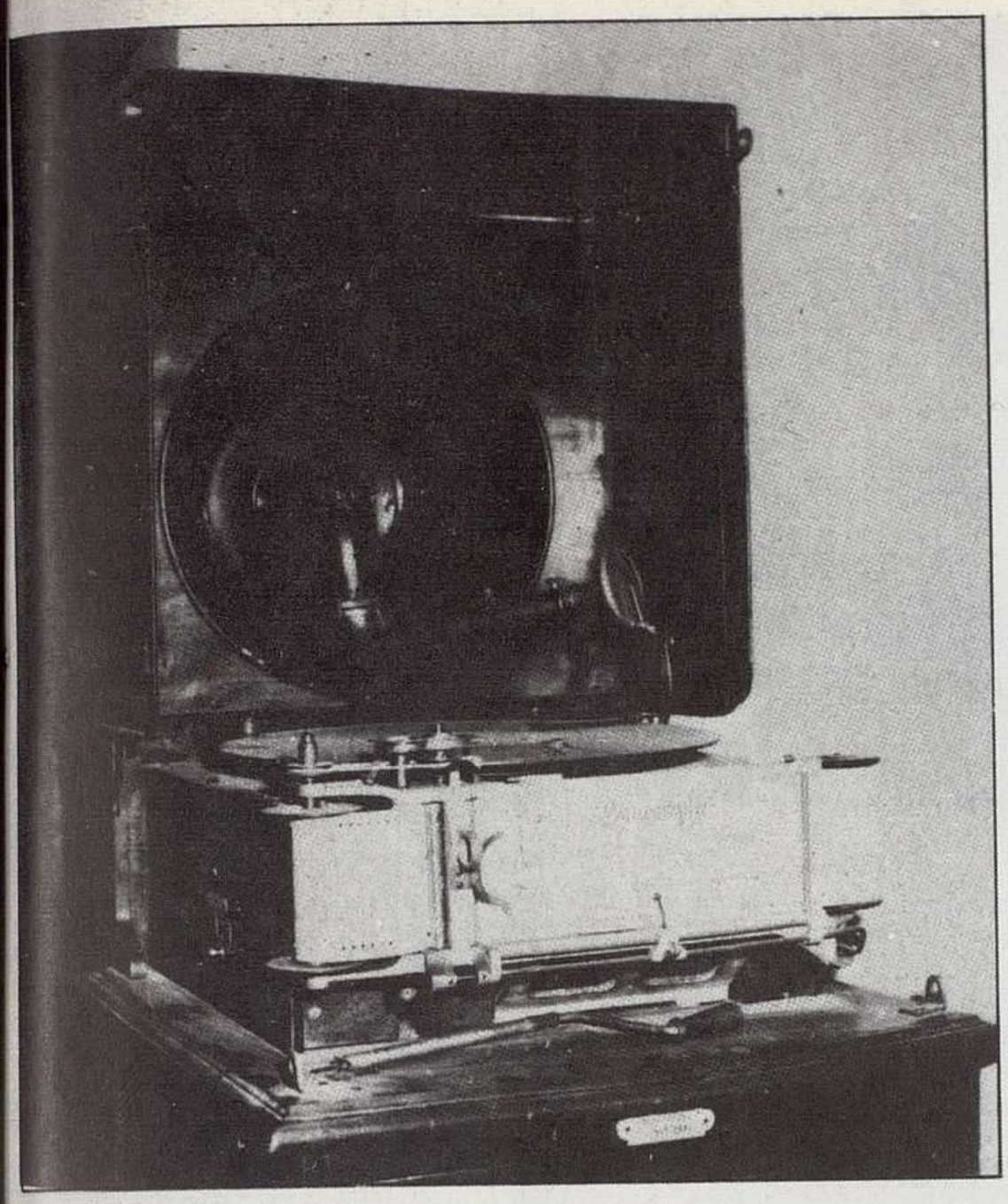
BILBAO-13
Simón Bolívar, 27
Tel. 442 20 50

SEVILLA-11
Avda. República Argentina, 68-5.°
Tels. 45 18 30 - 45 25 98

VALENCIA-8
Av. del Cid, 2
Tel. 326 72 00

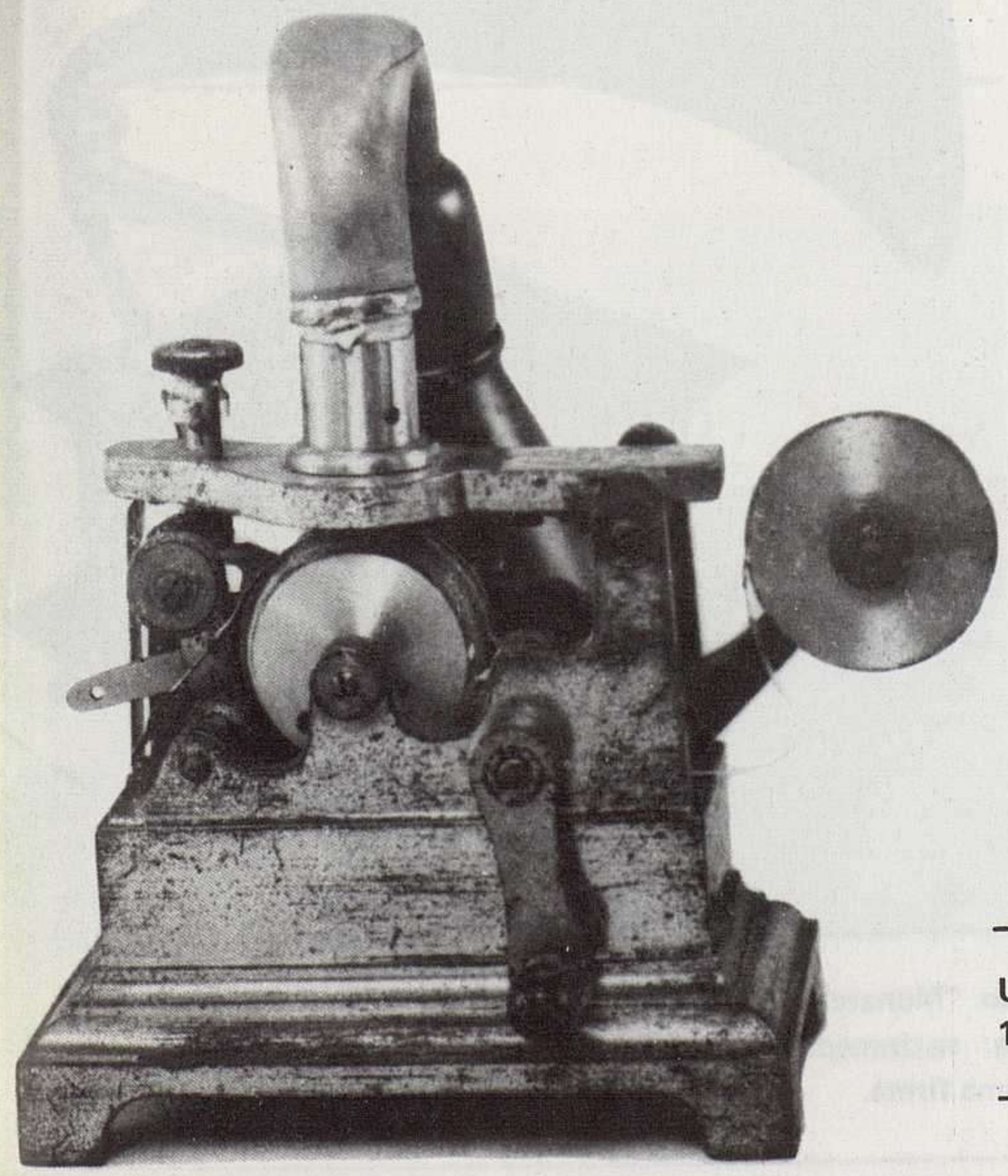
Especificaciones y diseño sujetos a cambio sin previo aviso.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012



El "Pathégraphe", ideado, en 1913, para el estudio de idiomas.

Autófono modelo 2000, máquina concebida, en 1912, para audición consecutiva de doce cilindros.



Un arcaico fonógrafo de estaño, prototipo que data de 1891, diseñado para dictados.

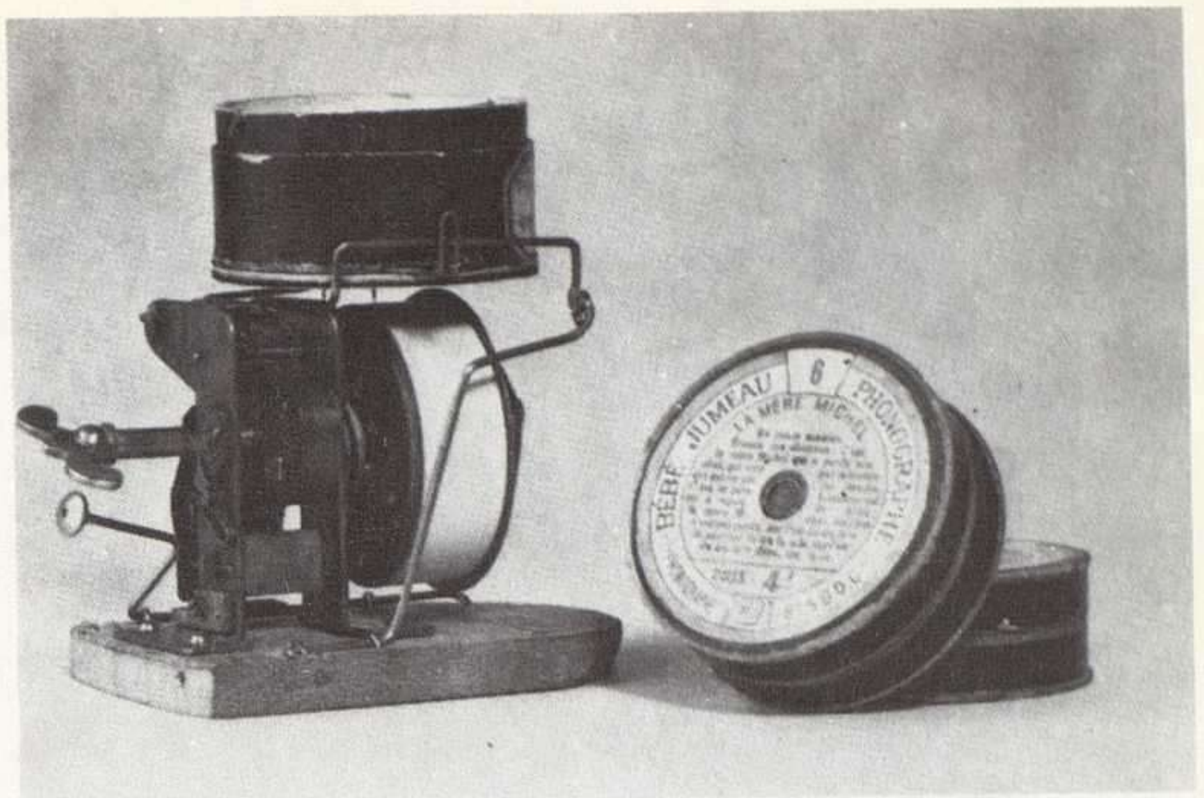
Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

El cilindro fonógrafo "Trump", fabricado por Columbia en 1909.

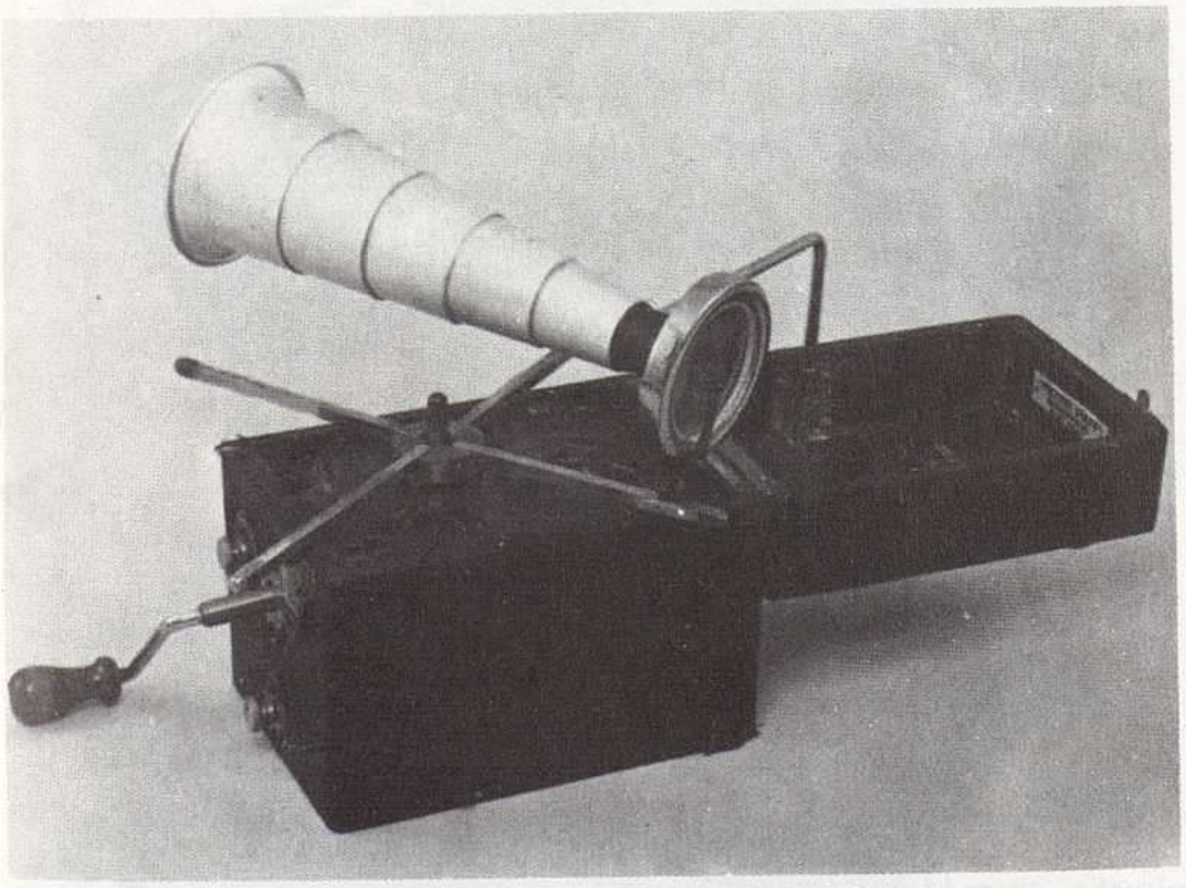
A la izquierda: **el gramófono "Monarca", de la Gramophone, Co.** *A la derecha:* **su inmediato seguidor, el "Monarca junior", de la misma firma.**

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

La muñeca parlante "Bebé Jumeau", diseñada por Lioret. Obsérvese, a su lado, el complejo cilindro sincronizado que la daba voz.

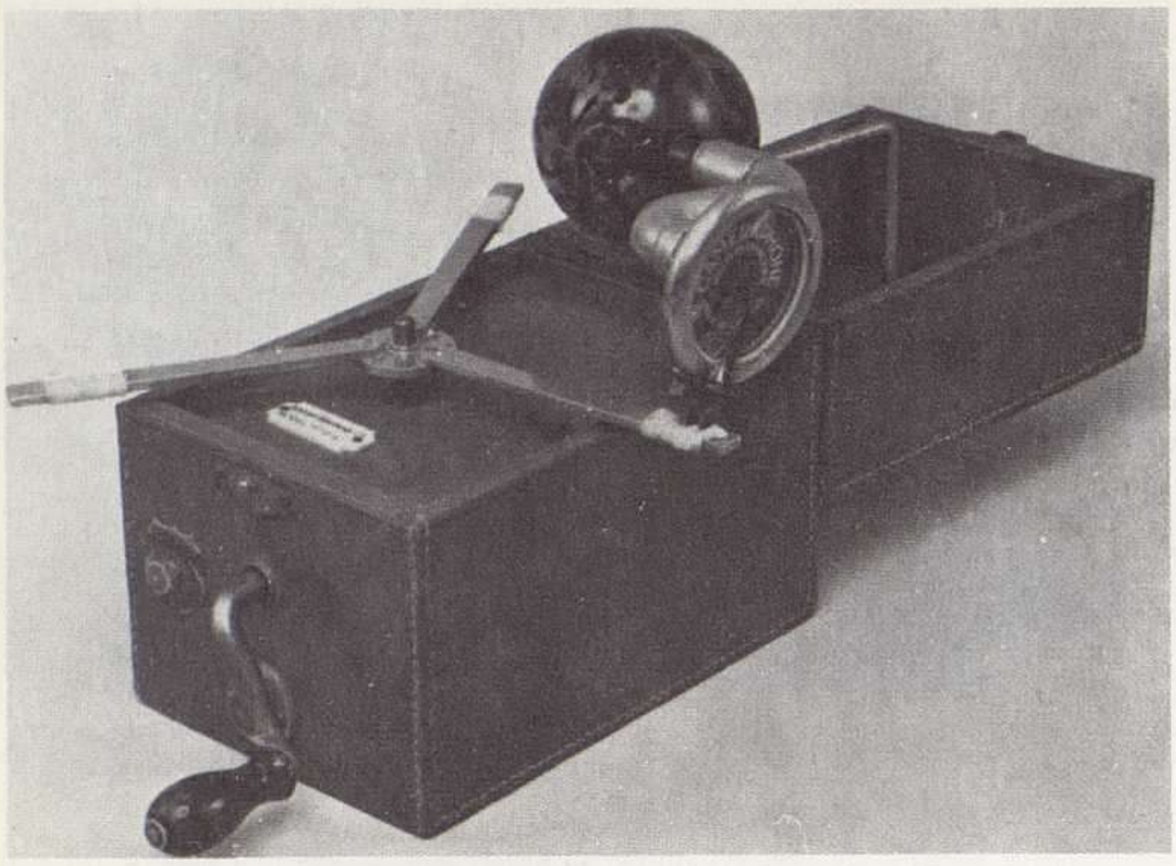


El gramófono-consola "Grand Bijou", diseñado por la Gramophone Co.



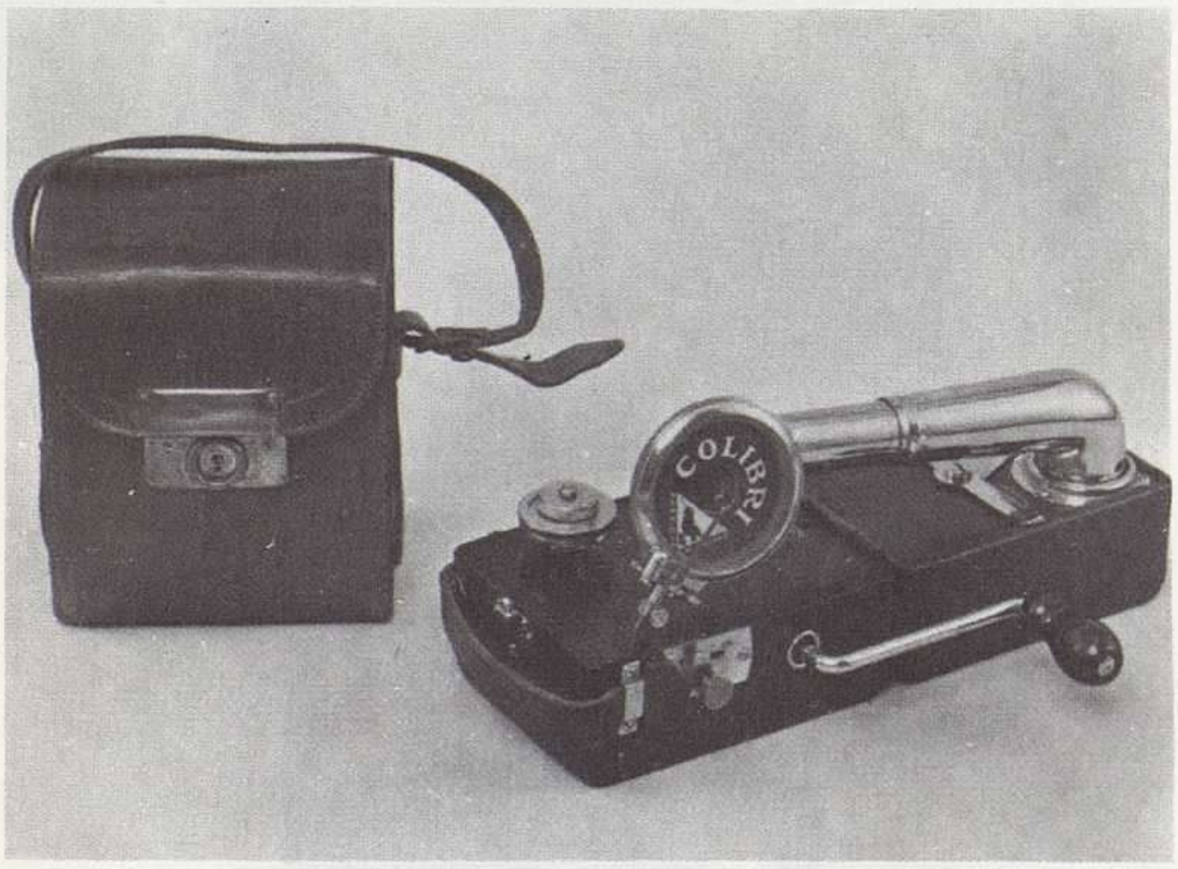
Uno de los primeros gramófonos portátiles, el modelo "Peter Pan", que data de 1923.

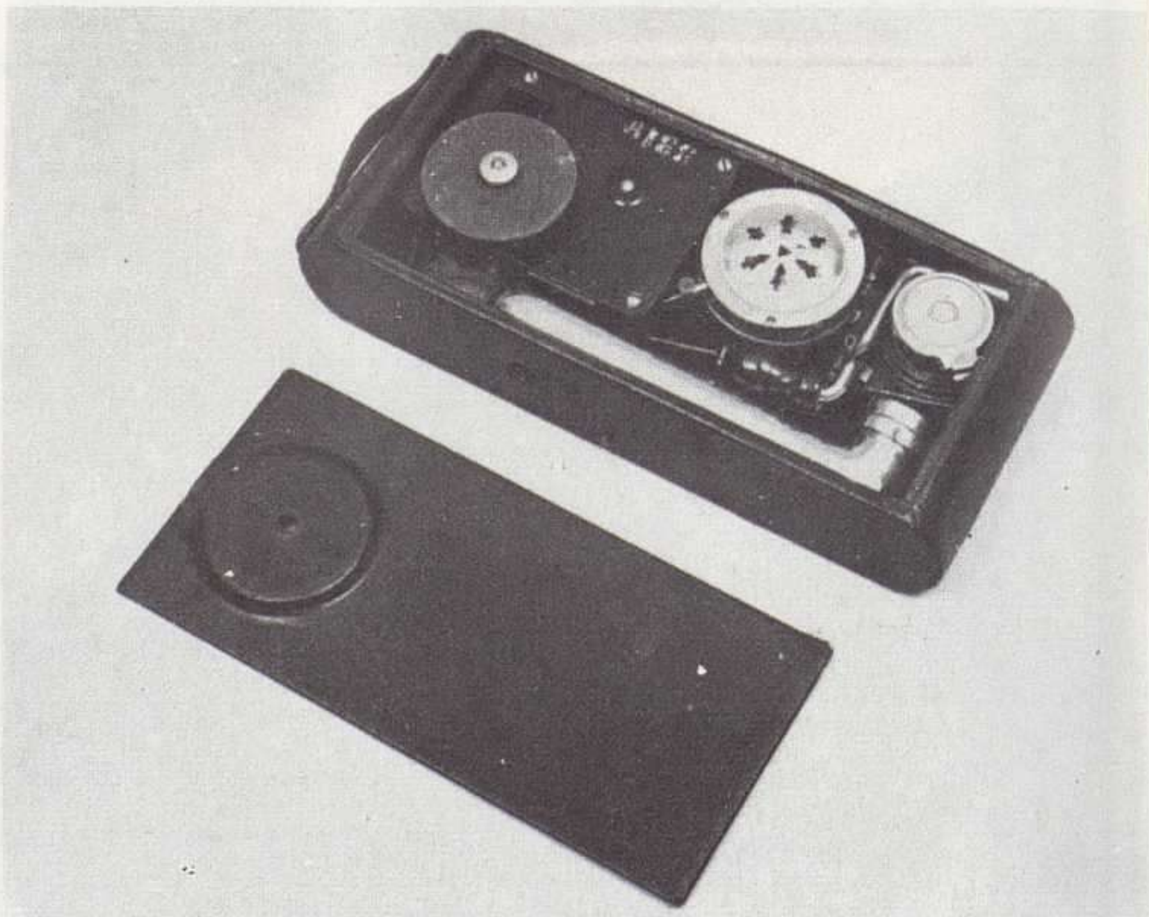
Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012



El gramófono portátil en miniatura modelo Y, fabricado en 1924 por Lee y Pollock.

El fonógrafo, de Pathé, "Reversible Perfecta", máquina anunciada como "el orgullo de un salón" (1905).





A la izquierda: **el más diminuto gramófono portátil "de bolsillo", el "Colibrí", de 1925.** *A la derecha:* **el primer modelo de la firma Thorens, el "Excelda", de 1931.**

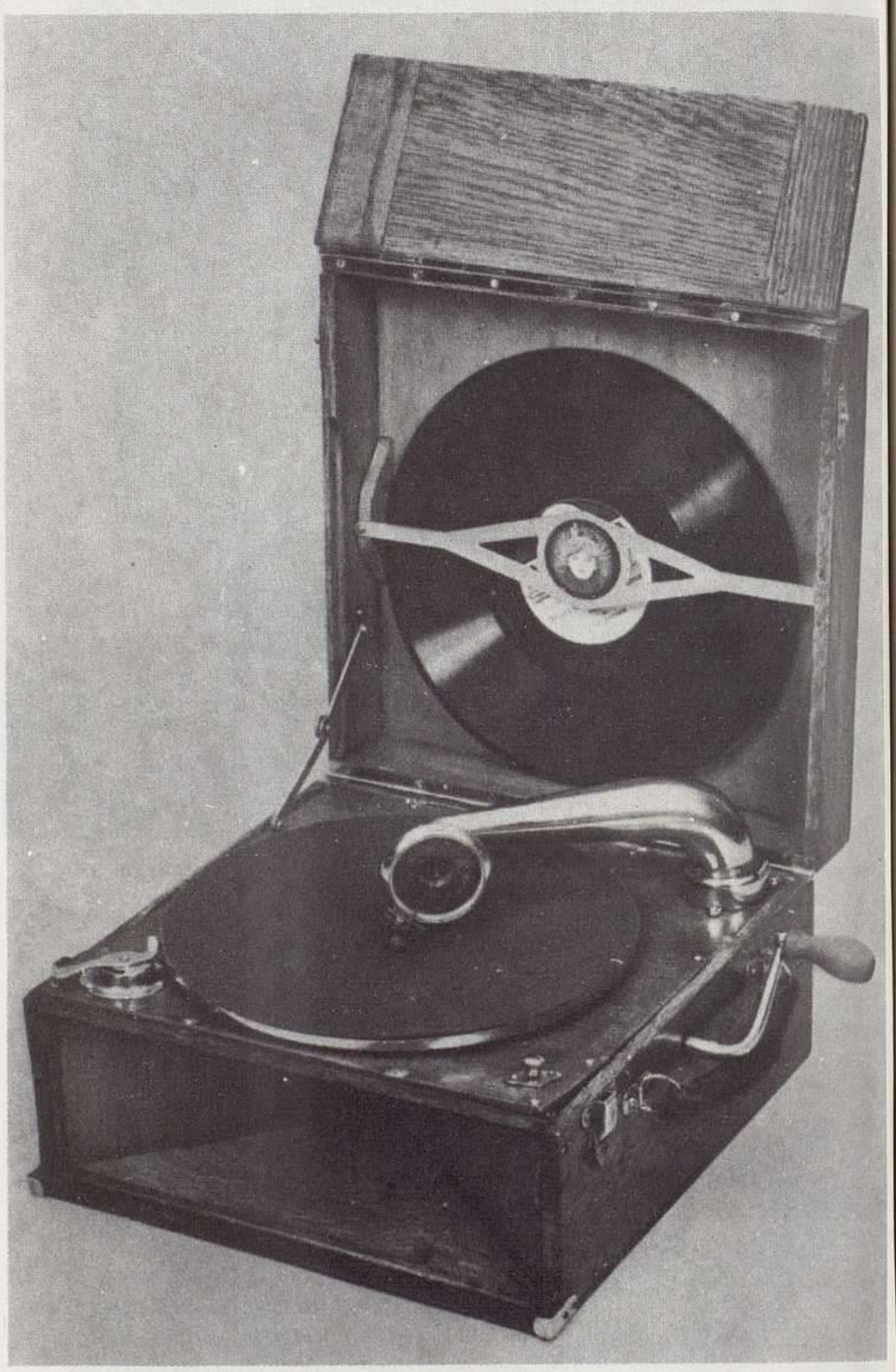
Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

A la izquierda: **la consola "Klingsor", fabricada en Leipzig.** *A la derecha:* **el modelo "Cambridge", de la veterana Casa londinense EMG.**

El gramófono "Saphone", fabricado por Pathé, con motor de construcción suiza.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

La consola "Hines", de 1925, uno de los primeros aparatos con cambio automático.

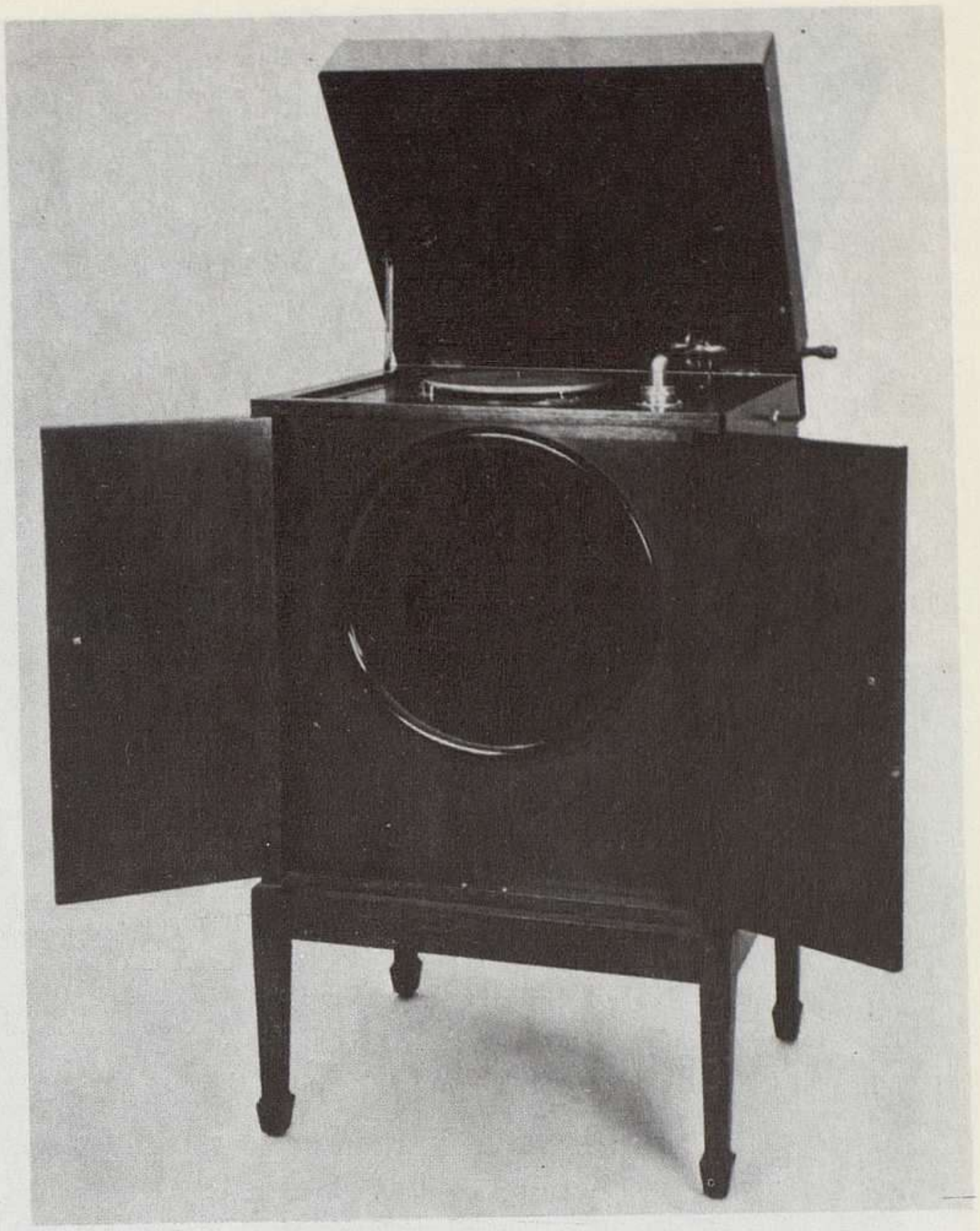


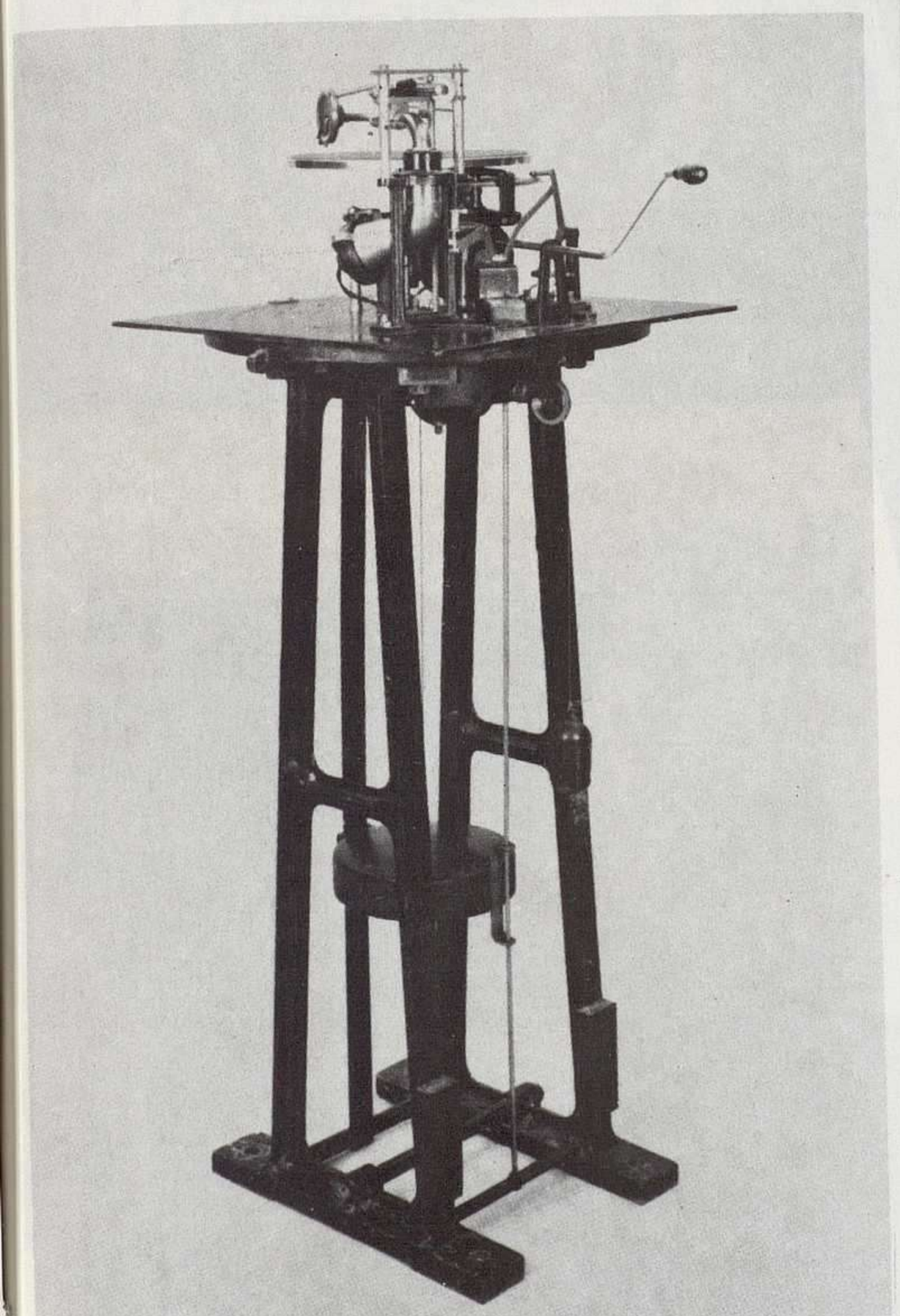
Gramófono portátil "Beltona", de 1924, fabricado por Murdoch Co.

El "Mikiphone" o resonador de bolsillo, de 1924. La propaganda decía: "Tenga usted a la mano su música predilecta".

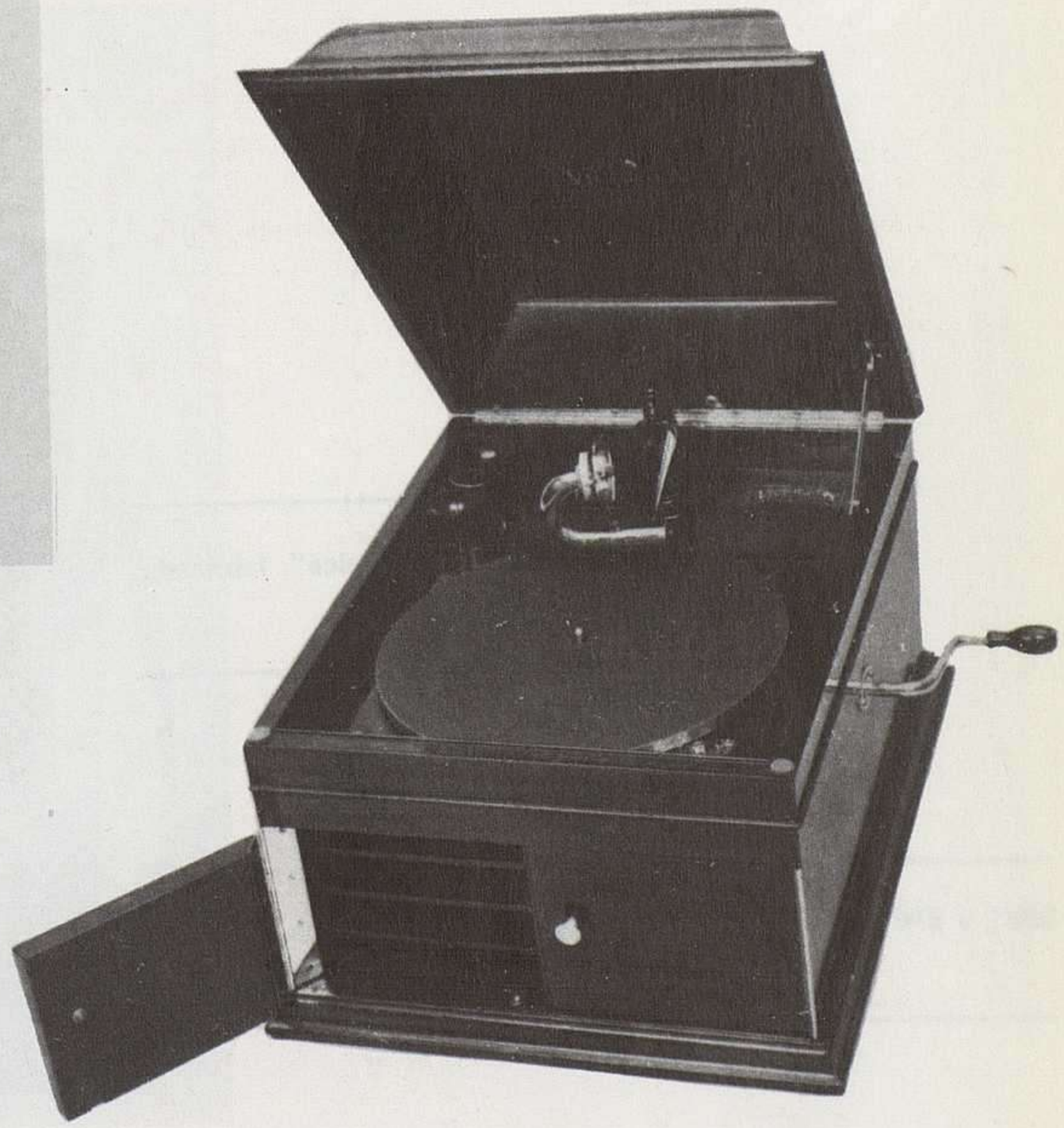
Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

La consola "Collier", de EMG, el "último grito" en "Alta Fidelidad" en 1927.





Caso único en la historia, el indicador de nivel de agua George Kent, en modelo de gramófono.



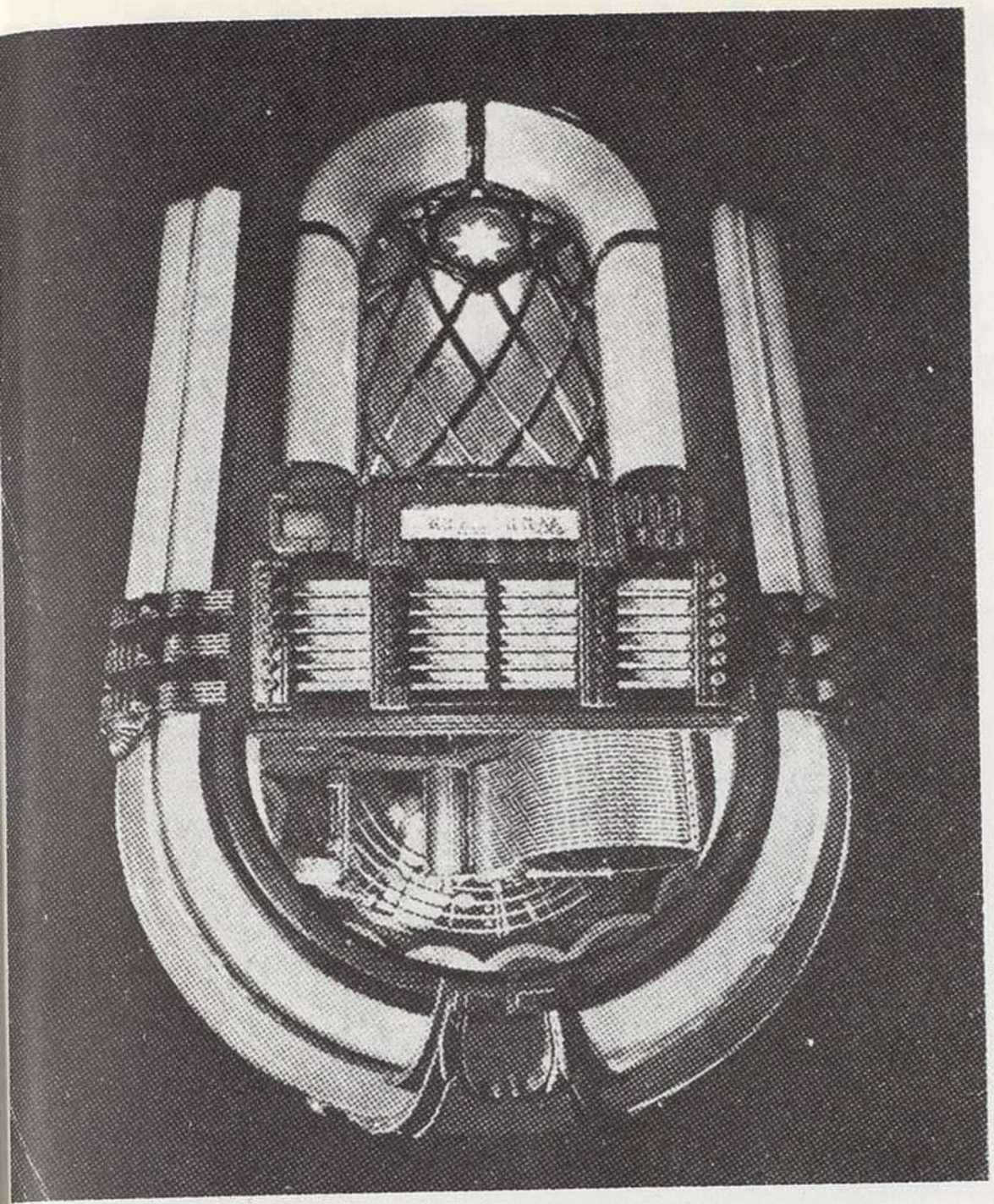
El gramófono de Pathé, fabricado en ebonita y con una de las primeras agujas de zafiro (1915).

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

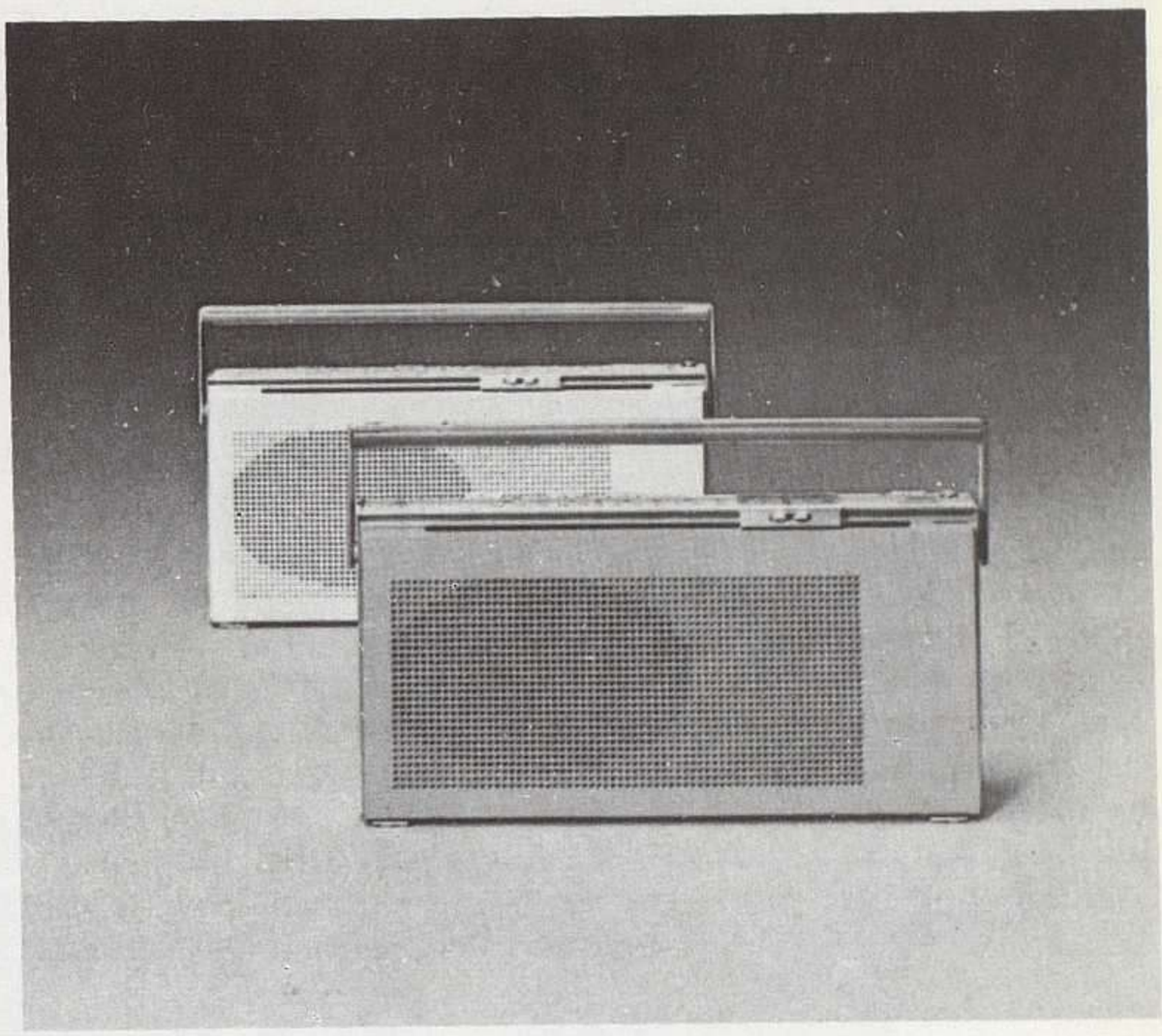
La radiogramola de mesa tipo 501 de "La Voz de su Amo". Costaba, en 1931, 29 guineas.

La consola eléctrica de "His Master's Voice". fabricada, premonitoriamente, con dos altavoces.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012



Tocadiscos-tragaperras de 1946. Funcionaba con medio dólar.

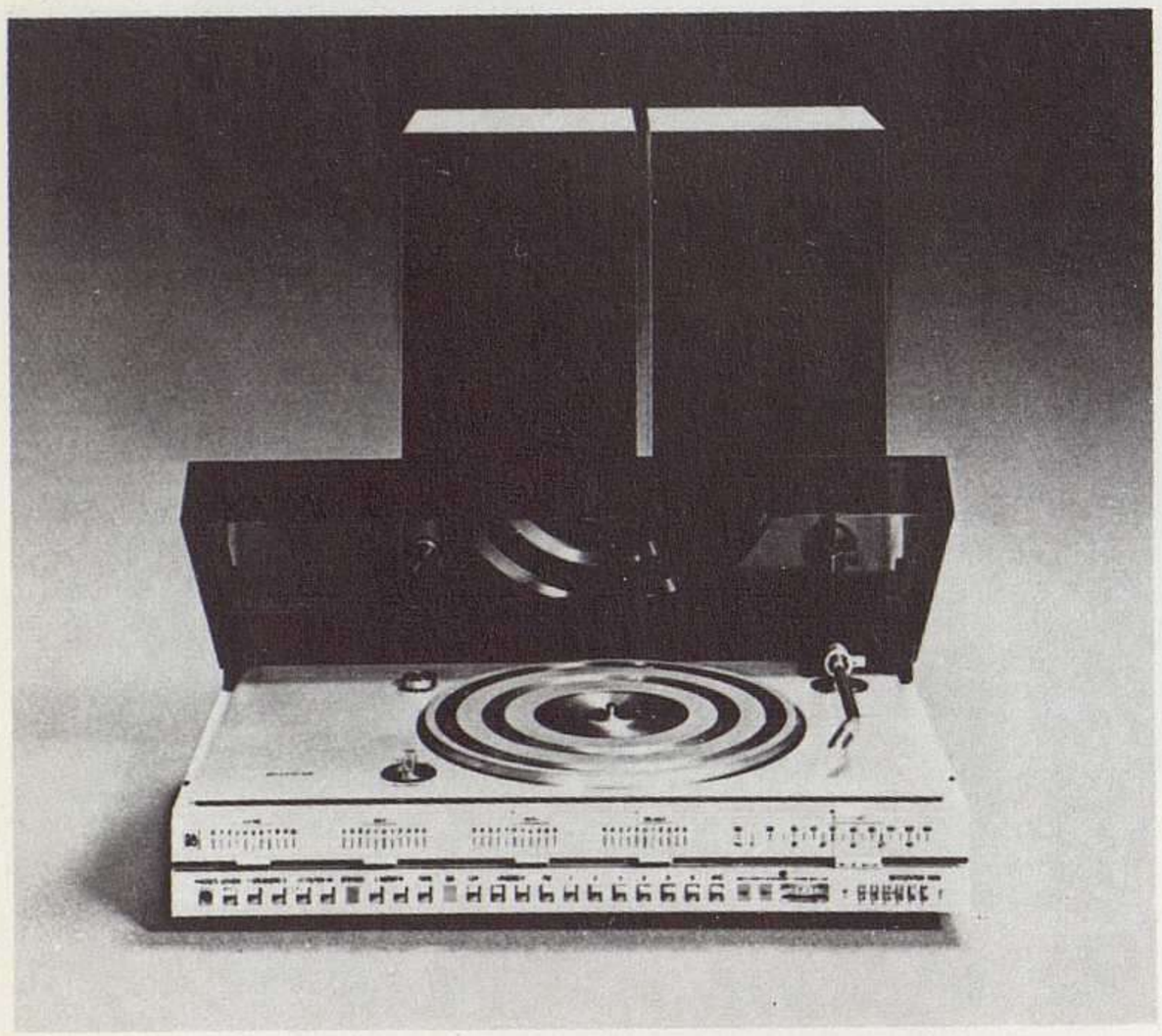


La radio portátil se convierte en uno de los elementos preferidos al final de los 50.

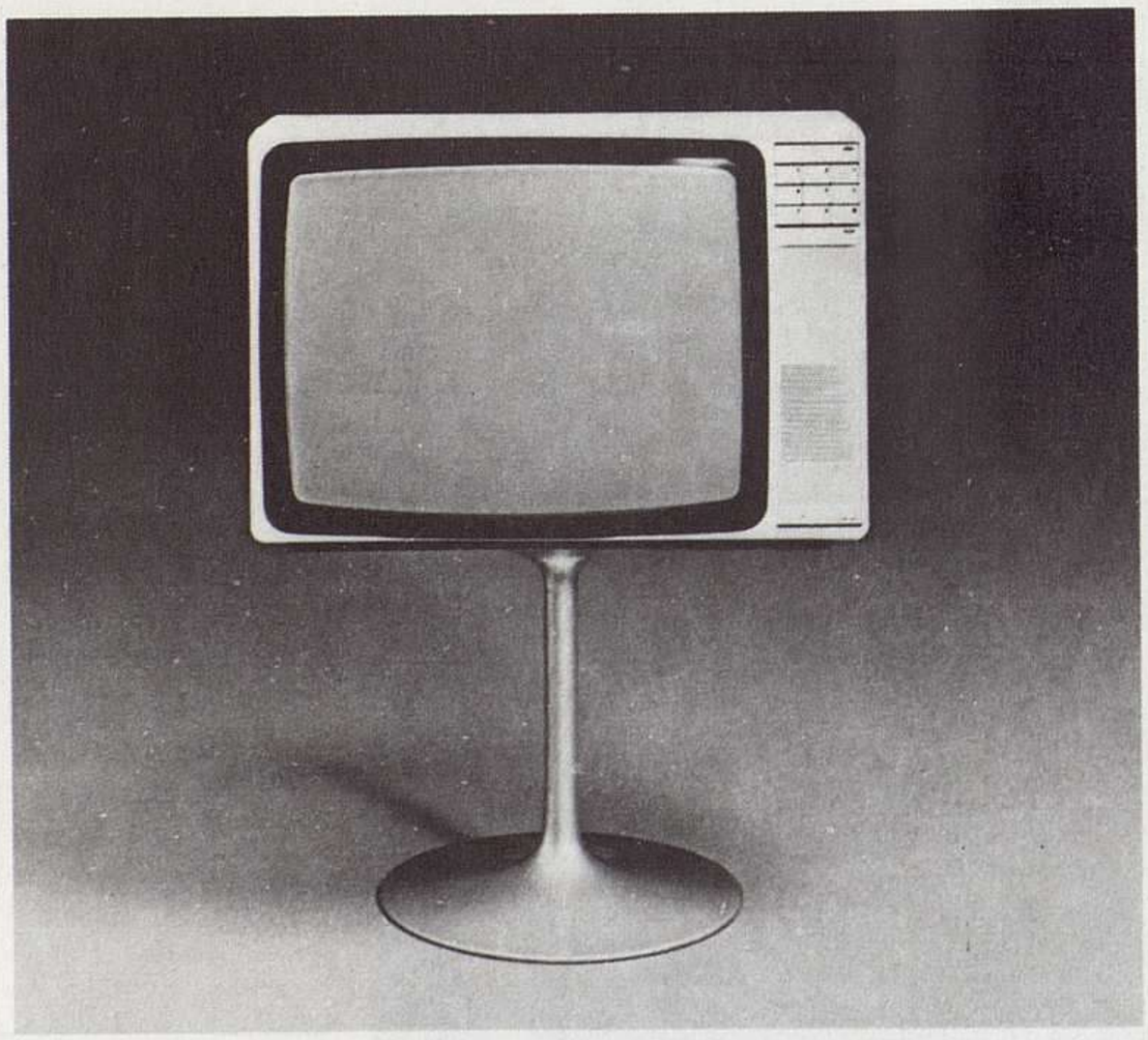
Tocadiscos de 45 r.p.m., difundido entre 1949 y 1956 por RCA.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Un ejemplar actual de equipo compuesto, tocadiscos, amplificador y altavoces.



El magnetófono, uno de los componentes más en alza del moderno equipo de sonido.

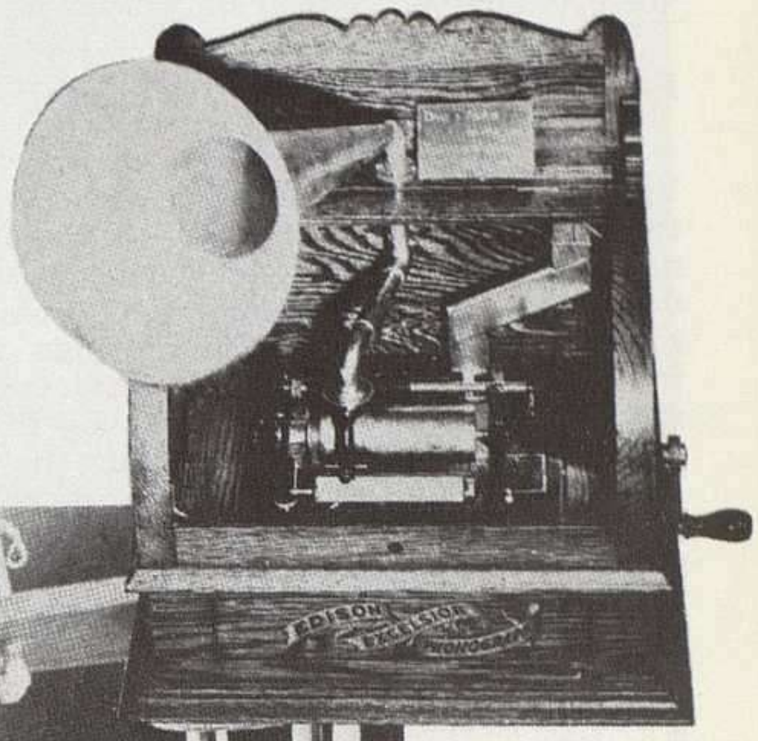


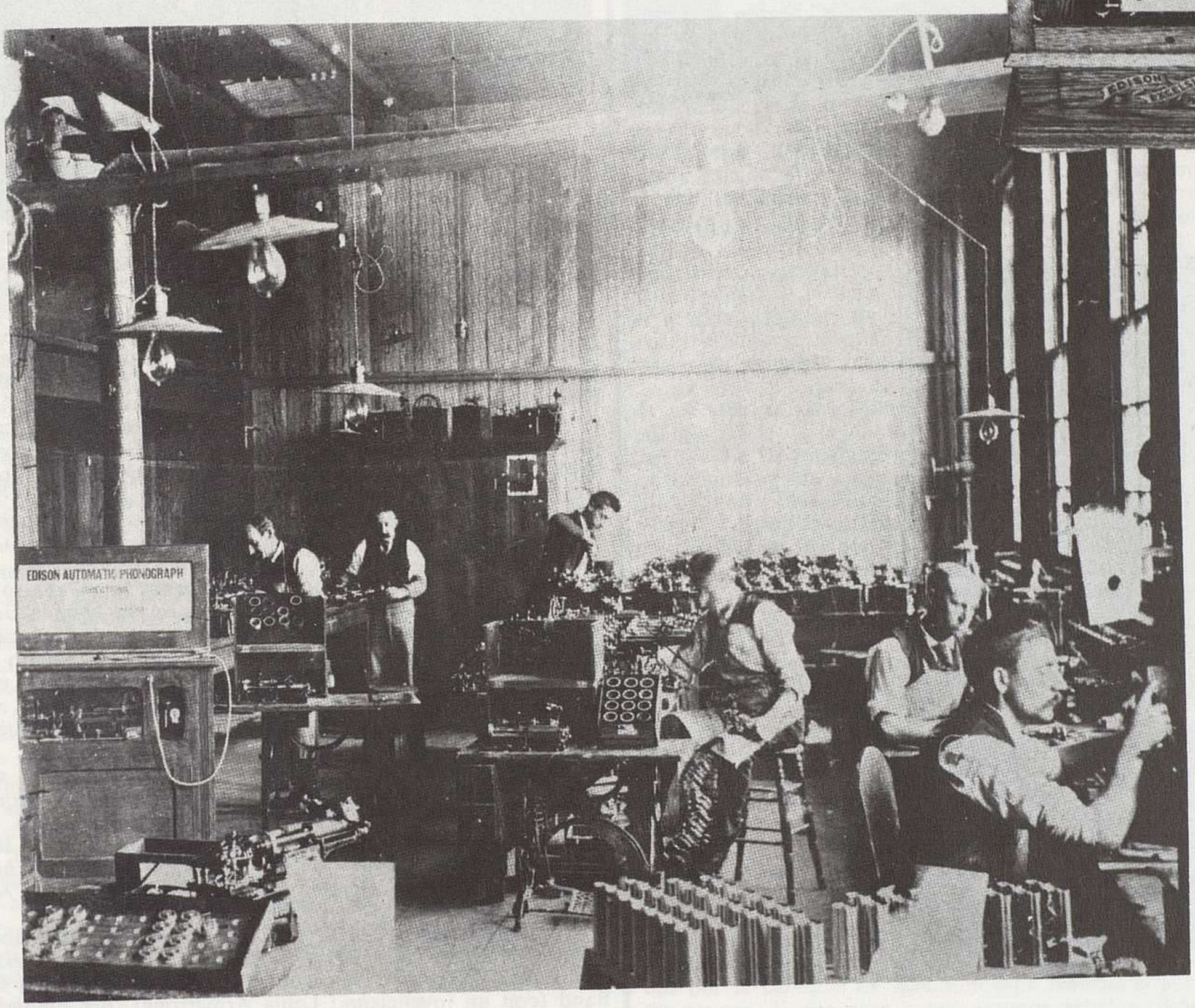
La televisión, cuya incidencia en las más avanzadas técnicas del "video-disco" y la "videocassette" será enorme en los próximos años.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

EL DISCO Y LA INDUSTRIA

Por **PABLO CANO CAPELLA**





Máquina «tragaperras» y la cadena de su fabricación, en West Orange.

No cabe duda de que uno de los sectores industriales más florecientes hoy en día es el relativo al disco, esa placa que mediante su lectura por medio de una aguja le permite a usted, amigo lector, deleitarse con la audición de sus músicas preferidas. En el presente artículo daré una visión del desarrollo de dicha industria desde sus comienzos cuasi-prehistóricos. Antes que nada citaré, por el inestimable apoyo que para esta labor me ha proporcionado, el magnífico trabajo que, firmado por Brian Rust, publicó la revista **Gramophone** en abril y mayo de este año.

Para algunos la historia del disco grabado empieza en China, donde se cuenta que un príncipe inventó una caja capaz de reproducir la voz humana. Otros citan una leyenda según la cual Santo Tomás de Aquino, aterrorizado por un invento semejante, y atribuyéndolo a alguna fuerza demoníaca, lo destruyó. La leyenda sitúa este hecho en el siglo XIII. A mediados del siglo pasado Leon Scott ideó un método de grabación, pero no de reproducción. Para todas las cuestiones relativas a la "edad de las cavernas" de los medios de grabación recomiendo la lectura del artículo de Leonard Marcus que se publica en este mismo número (1).

En 1877 un extraño poeta-científico francés, llamado Charles Cross (de quien toma el nombre un famoso premio discográfico que se concede anualmente en Francia), inventó un sistema de reproducción mediante una especie de disco de cristal. El inventó fue registrado el 30 de abril de ese año en la Acadèmie des Sciences, pero por falta de fondos no pudo desarrollarse comercialmente. El mismo año el americano Thomas Alva Edison halló la posibilidad de "incorporar" el sonido a un cilindro recubierto por una lámina de estaño. En el experimento, Edison grabó su propia voz y la reprodujo mediante la lectura de dicho cilindro por una aguja.

Diez años después, un alemán emigrado a Estados Unidos, llamado Emile Berliner, consiguió crear el prototipo original de disco, distinto del cilindro, y su invento, considerado entonces como un juguete, comenzó a venderse en 1889. Si con Edison y Cross nace el invento, con Berliner nace la industria derivada del invento.

Hacia fines de la década siguiente el tamaño del disco había aumentado: de 90 a 120 milímetros había pasado a 180 milímetros. Al mismo tiempo empezaron a venderse los discos de famosos artistas, como, por ejemplo, la Sousa's Band, el banjista Vess Ossman y el tenor operístico Ferruccio Giannini. También había grabaciones habladas de Ada Rehan y Robert Ingersoll (de quien aún se conserva una grabación). Todas estas grabaciones fueron realizadas por Fred Gaisberg, el entusiasta ayudante de Berliner.

Por esa época las máquinas manuales habían sido reemplazadas por modelos mecánicos inventados por Eldridge R. Johnson, quien fundó una compañía con Berliner, que pronto llegó a ser muy poderosa. La compañía recibió el nombre de Victor.

Su emblema era un cuadro de Francis Barraud titulado "La voz de su amo", que representaba a un fox-terrier, llamado "Nippes", escuchando atentamente junto a un gramófono. Creo que son pocos los aficionados al disco que no han visto dicho emblema alguna vez. La "Victor Talking Machine Company of Camden, New Jersey", siguió durante años, en competencia con la Columbia y Edison.

Pero cuando las patentes que habían pagado en 1902 comenzaron a expirar, empezaron a formarse otras compañías, algunas de

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

las cuales ofrecían productos que representaban un desafío a los imperios de Victor y de Columbia. Esta última había comenzado a partir de la única compañía que quedaba basada en el cilindro de Edison. Pero en 1901 se había independizado para producir un tipo de disco caracterizado por la lisura de su cara (aunque siguió fabricando cilindros como el de Edison hasta 1912).

EL GIGANTE AMERICANO

Durante años Columbia intentó luchar contra la supremacía de Victor en el terreno operístico. Pero Victor podía disponer de casi todos los grandes artistas del Metropolitan Opera House, mientras que Columbia, ya en 1903, había intentado grabarles, teniendo que desistir por resultar un proyecto excesivamente caro para sus posibilidades. Sin embargo, en el campo de la música popular Columbia podía soportar la competencia con Victor. Muchos cantantes grababan para ambas Compañías. En 1917 Columbia hace la primera grabación de "Jazz". Fue el 30 de enero, con la Original Dixieland Band. Pero los resultados, de puro catastróficos, fueron materialmente arrojados a la basura. Un mes después, Victor conseguía una grabación de "Jazz" algo mejor, con el primitivo sistema de uno o varios cuernos, en cuya dirección debían tocar los músicos.

Sin embargo, en el campo del "Blues" fue Columbia quien consiguió mejores éxitos, mientras que las pruebas que Victor realizó quedaron solamente en eso, simples pruebas. En 1917 esta última Compañía intentó una aproximación al terreno de la música sinfónica. En octubre de ese año se realizaron dos grabaciones con la Orquesta Sinfónica de Boston dirigida por Karl Muck, y con la Orquesta Sinfónica de Filadelfia conducida por Leopoldo Stokowski. Ambas grabaciones tienen una gran calidad, si se tiene en cuenta que fueron realizadas hace sesenta años (2).

Karl Muck.

Columbia procuraba contrarrestar las ediciones de Victor (con solistas como Fritz Kreisler, Mischa Elman, Paderewsky, etc.) con grabaciones de Ysaye, Casals y Scharwenka. Cuando, en 1918, grabó a la Sinfónica de Chicago dirigida por Frederick Stock, y posteriormente a la Sinfónica de Cincinatti y la Filarmónica de Nueva York, los resultados fueron más bien sordos, en comparación con las grabaciones de Stokowski para Victor. En cuanto a la música de cámara, ambas Compañías habían efectuado algunas grabaciones, sobre todo Victor con los **Cuartetos de cuerda** de Flonzaley y Elman. Pero tampoco pudo conseguirse un verdadero realismo hasta la llegada de la grabación electrónica, en 1925. Las dos Compañías habían recibido la oferta de utilizar el sistema de grabación de la Western Electric, a cambio de "royalties". Tras algunas dudas, la oferta fue aceptada. En 1925 Columbia realizó la primera grabación de este tipo, con el pianista Art Gillham. Igualmente, Victor estrenó el nuevo sistema con un pianista: Alfred Cortot.

Por razones de mercado, ninguna de las dos Compañías quiso publicar estas grabaciones. En el año siguiente ambas comienzan a editar las nuevas grabaciones eléctricas. Durante los años que mediaron entre las dos guerras mundiales ambas Compañías lucharon para conseguir la supremacía en el campo de las orquestas de baile. Cada sello tenía sus propios artistas, aunque también hubo casos en que un músico trabajó durante algunos años con uno, para pasar luego a depender del otro, como sucedió con Benny Goodman o Glen Miller.

Edison en plena investigación de bioquímica, tratando de perfeccionar el material de sus cilindros.

Durante la primera guerra mundial comienzan a proliferar en Estados Unidos nuevos sellos discográficos. Entre ellos pueden citarse la Compañía francesa Pathè (introducida por su rama americana), la Aeolian Vocalion, la Brunswick (producida por una Compañía de pianos), la Gennett (también derivada de una industria pianística) y la OKeh (producida por otro emigrante alemán, Otto Heinemann, juntamente con Carl Lindström).

Estas pequeñas Compañías lograron productos de una gran calidad. Especialmente, OKeh, con un magnífico ingeniero de sonido (Charles Hibbard) y dos directores musicales no menos eficientes (Justin Ring y Clarence Williams). Pronto la General Phonograph Corporation (nombre que dio Heinemann a su Compañía) se convirtió en una primera potencia en lo relativo a música de baile, "jazz" y "blues".

En 1827 Brunswick abre camino, con su "Panatrope", a una nueva máquina eléctrica e intenta una nueva técnica de grabación denominada "el rayo de luz", en respuesta a la utilización, hecha en 1925 por Victor a Columbia, del sistema de sonido electrónico de la Western. Pero ello no supuso una seria oposición para las dos grandes Compañías. En 1926 Columbia adquiere el catálogo de OKeh, y ello le otorga una primacía que solamente Victor puede amenazar.

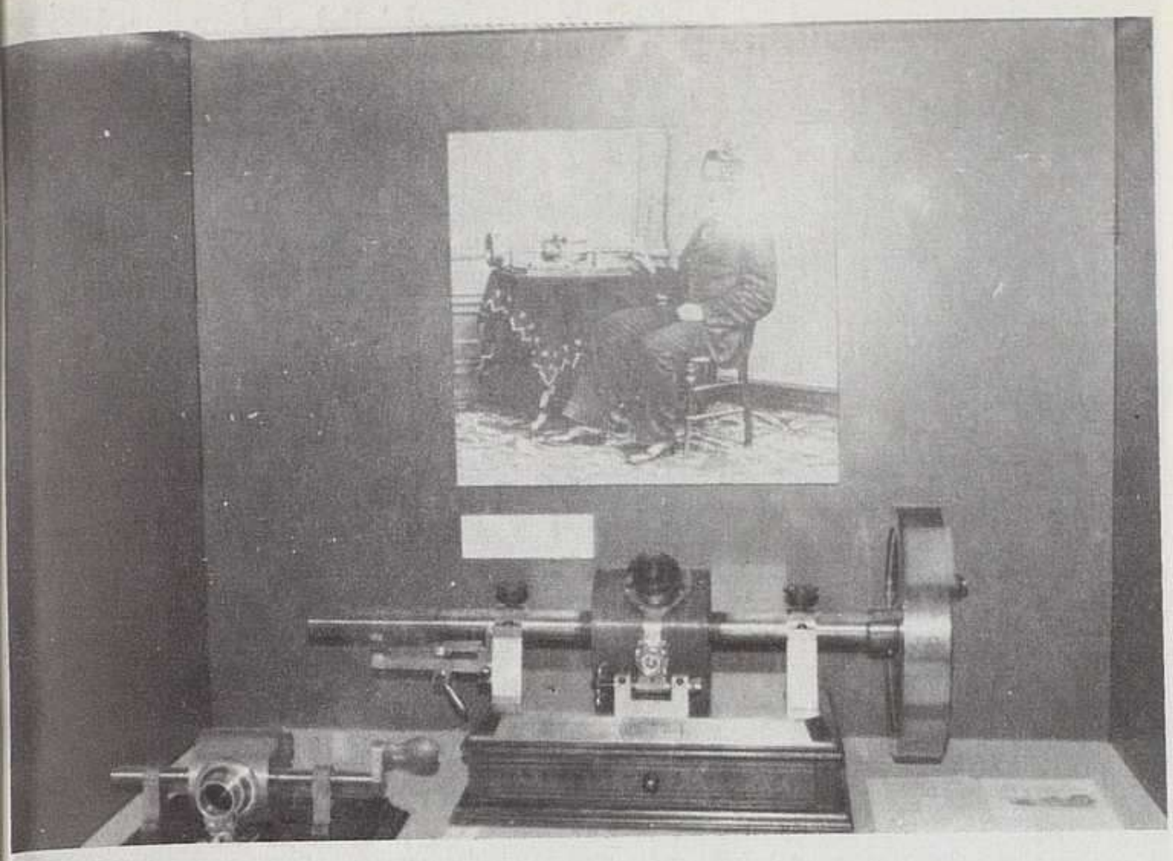
Los discos de Vocalion, que al principio tenían un sonido muy metálico, experimentan hacia 1921 una considerable mejora. En 1925 se fusiona con Brunswick. En 1938 ambos sellos son absorbidos, junto con otros, en una monumental Compañía llamada la American Record Company, dentro de la cual experimentan un notable progreso, mientras que Columbia (también integrante de la ARC) queda algo relegada desde 1935 a 1939.

La importancia de la firma Gennett estriba, sobre todo, en que destacadas figuras del "jazz" realizaron allí sus primeras grabaciones. Puede citarse a "Jelly-Roll" Morton, King Oliver's Creole Jazz Band (con un jovencísimo Louis Armstrong), Bix Beiderbecke, The New Orleans Rhythm Kings y otros.

Pathè tuvo una corta vida en Estados Unidos. Hacia 1928 se fusionó con una pequeña firma llamada Cameo Record Company. Y mientras los discos producidos por ambas Compañías antes de fusionarse eran de cierta calidad, los resultados de su unión fueron considerablemente inferiores. Las dos firmas entraron a formar parte de la ARC en 1934, juntamente con los sellos producidos por Plaza

El inventor del fonógrafo, en 1911.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012



Uno de los prototipos del fonógrafo, ante una foto de su inventor.

Un aspecto de la Exposición conmemorativa del centenario en el Royal Scottish Museum.

Music Company. Estos eran Banner, Domingo y Regal, los cuales buscaban material en otras firmas independientes, como Emerson o Paramount, un producto de New York Recording Laboratoires, nacido en 1917.

Igual que Gennett, Paramount se especializó en "Jazz" y "Blues". La electrificación de ambas Compañías en 1926 hizo que sus productos perdiesen algo de calidad. Dicha electrificación fue hecha por Marsh Recording Laboratoires, de Chicago.

En octubre de 1929 el desastre financiero conocido como "el Crash de Wall Street" arruinó la industria americana del disco. Fue también culpable la radio: una vez que se había comprado el aparato, se terminaban los gastos. Lógicamente, ¿por qué pagar por cierta música de baile, si esa misma música podía escucharse gratis a través de la radio? Gennett, Paramount y otros sellos pequeños fueron rápidamente olvidados. Columbia llegó casi a la desaparición. Victor (que desde enero de 1929 era una rama de la poderosa Radio Corporation of América) continuó, aunque, desde luego, con muchas precauciones y a mucha menor escala. En 1933, sin embargo, osó distribuir algunos discos especialmente raros, mediante sellos como Sunrise, Electradisk o Bluebird. Se trataba de productos de calidad y a un precio razonable (35 centavos), lo que suponía una dura competencia con los ofrecidos por ARC, cuyo sonido era poco satisfactorio por ser excesivamente agudo.

Los sellos incluidos en ARC mejoraron sensiblemente desde, aproximadamente, 1936. En 1939 Columbia fue revitalizada mediante su absorción por la Columbia Broadcasting System. Las pequeñas Compañías fueron abandonadas, a excepción de Vocalion, que poco después sucumbió también en favor de una nueva línea bajo el nombre OKeh, el cual no había sido oído desde 1935.

Si la depresión económica tuvo malas repercusiones sobre la industria del disco popular, sus efectos fueron catastróficos para la música seria: Columbia tuvo que vender, en 1932. Victor, de todos sus artistas, conservó solamente a Stokowski y la Orquesta de Filadelfia y a una serie de cantantes. Kreisler, Casals, Rubinstein y Rosenthal comenzaron a grabar en Europa. Los Flonzaleys se habían disuelto. Y la famosa marca Red Seal, que había proporcionado al mundo cantidad de obras maestras, era actualmente sólo una caricatura de sí misma, siendo la importación de grabaciones europeas su principal fuente de ingresos.

El «Gramophon» de Emil Berliner, la primera máquina reproductora del disco, movida a mano.

En 1934 la mejora de la situación económica y el descubrimiento de un aparato reproductor barato y de calidad devolvió el interés público hacia lo que algunos llamaban burlonamente "música en discos". La Decca Record Company of London creó una rama americana que pronto empezó a funcionar, contratando a artistas como Bing Crosby, The Boswell Sisters, etc. Nuevamente se intentó arrebatar a Victor la supremacía en música clásica. Pero ello no era muy necesario, ya que las grabaciones de música ligera constituían por sí solas una importante fuente de ingresos.

En la época de la entrada americana en la segunda guerra mundial, Victor, Columbia y Decca contabilizaban el 99 por 100 de las ventas de discos en América. Ocho meses después la industria del disco sufría un nuevo golpe casi mortal. En este caso dicho golpe no estaba motivado por causas bélicas o económicas. James Caesar Petrillo, líder de la Federación Americana de Músicos, solicitó y obtuvo la prohibición de todo tipo de grabaciones comerciales efectuadas por cualquiera de los miembros de dicha Federación, prohibición que empezó a estar vigente la medianoche del 31 de julio de 1942. La Federación, a la vista de la utilización masiva comercial de las grabaciones, estimó que los artistas que las efectuaban debían percibir "royalties". Al negarse las Compañías estalló el conflicto. Decca tuvo que ceder después de poco más de un año de tener cerrados sus estudios. Fue, de las tres grandes Compañías, la que resultó más afectada por el golpe. Victor y Columbia se rindieron en noviembre de 1944. Ni la abundancia de material realizado antes de la prohibición pudo equilibrar las pérdidas producidas por la carencia de discos nuevos realizados por los más recientes grupos. Y ello pese a que algunos artistas (Bing Crosby, Dinah Shore o Frank Sinatra, entre otros) grababan con acompañamiento de voces, simulando una orquesta (se trataba de cantantes no miembros de la AFM).

Al acabar la guerra, en 1945, aparecieron nuevas firmas discográficas, muchas de las cuales tuvieron una existencia de lo más efímera. Un sello aparecido en Los Angeles, en 1942, que aún hoy conserva su poderío, es Capitol. Dicha firma, juntamente con Mercyry y M. G. M., supuso una dura competencia para "las tres grandes" en la década de los 40 y 50.

Un importante acontecimiento se produce en 1948: aparece el disco de larga duración y alta fidelidad, fabricado en vinilo. Fue Columbia-CBS la primera en lanzar el nuevo producto, aunque Victor llevaba desde 1931 trabajando en ello, mediante la utilización del sistema normal de surcos y con un áspero plástico llamado Victrolac.

Igual que sucediera con la aparición del sistema electrónico de grabación, el nacimiento de este tipo de discos tuvo mucho de revolución y, a pesar del posterior surgimiento de la "cassette" y el sonido cuadrafónico, el LP (33 rpm) y el "single" (45 rpm) mantienen hoy en día su popularidad.

Con la introducción del LP surgen en América nuevas Compañías discográficas que se dedican a proporcionar soberbios productos, trabajando especialmente los campos menos usuales, con lo que se evitaba la competencia con las grandes firmas, con las que las nuevas estaban en franca desventaja. Contando las existentes en los últimos años, puede hablarse de 2.000 sellos discográficos en América.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Ultimamente se tiende al rescate de los viejos ejemplares de 78 rpm (que habían desaparecido en 1958), de gran valor entre los coleccionistas, por contener a menudo legendarias interpretaciones. Otras veces se hacen nuevas ediciones, contando con los actuales medios, a partir de viejas grabaciones.

LA VIEJA EUROPA REPLICA

Parece que antes de 1920 no hubo grabaciones (o hubo muy pocas) en Australia, y la actividad discográfica en Africa y América del Sur se basó exclusivamente en la importación, al menos hasta la segunda década del siglo XX. Australia exportó a menudo, y sus principales artistas grabaron casi siempre en Estados Unidos.

En Londres se conoció el invento de Edison al poco tiempo de haberse producido. En 1897 llega de América William Barry Owen con la idea de formar una rama europea de la Compañía de Berliner; pero, en principio, el proyecto no despierta excesivo entusiasmo. Fue necesario el denodado esfuerzo por parte de Owen, y la llegada, en1898, de Fred Gaisberg para lanzar la producción discográfica en Europa, y desde una factoría sita en Hannover (lugar de nacimiento de Berliner). La Compañía recibió el nombre de "The Gramophone Company Ltd." y sus discos tenían siete pulgadas de diámetro, una sola cara, no llevaban sello, y el título y nombre del artista iban grabados a mano en la parte central (donde normalmente va el sello).

Tras la difícil introducción, la Empresa logró rápidamente abrirse camino. Gaisberg consiguió grabar a muchas estrellas del "music-hall". Pero Owen quiso buscar alguna novedad con la que se asegurase la continuidad y el incremento del éxito. A tal fin se hizo con el uso de un ingenio llamado "Lambert Typewriter", que funcionaba como una máquina de juguete que hacía marchar un disco donde había dibujos y letras. A partir de 1900 el nombre de la Compañía fue el de "The Gramophone and Typewriter and Sister Companies Ltd.".

Uno de los primeros discos prensados por la Deutsche Grammophon en su factoría de Hannover, en 1898.

El gramófono siguió prosperando, especialmente desde el establecimiento, en 1901, del "Red Label" (sello rojo), cuyo catálogo incluía las más famosas voces de la ópera rusa, como Chaliapin, Nicolai, etc., y que en 1902 se extendió a los artistas del Covent Garden, así como a importantes cantantes de París, Milán y Varsovia. La maquinita de marras fue un fracaso, y en 1908 la Compañía volvió a su nombre original. La marca que adoptaron (y que en 1910 se convertiría en el nombre de la Empresa) fue "La voz de su amo" (His master's voice). Estas grabaciones de famosos cantantes de ópera contribuyeron en gran manera a que el gramófono fuese considerado como un importante instrumento de cultura musical.

En 1903 "The Gramophone and Typewriter" adquiere "Zonophone", manteniéndolo hasta que, en 1931, la unión con Columbia provocó la agrupación de una serie de sellos bajo el nombre de Regal-Zonophone. Regal era un sello subsidiario de Columbia, introducido en 1914, para editar discos más baratos que los normales. Por esa época los discos de Zonophone tenían dos caras, por lo cual se les llamaba "discos gemelos".

Plantilla de la Deutsche Grammophon en su factoría de Hannover, 1898.

El principal sello Columbia fue, en principio, importado de América. En 1903 empezó a hacer grabaciones en Londres y en todo el continente. La Compañía soportó una serie de crisis antes de la fusión que tuvo lugar entre "The Gramophone Company" (productora de la mercancía de "La voz de su amo"), la Columbia Gramophone Company y la rama inglesa de una firma alemana que producía Parlophon, Beka, Odeón y discos Lindström.

En los años precedentes a la guerra del catorce llegó de Alemania un extenso surtido de discos baratos. A menudo se trataba de grabaciones hechas en Londres e impresas en Alemania, posteriormente importadas a precio de ganga. Para contrarrestar esas importaciones alemanas, HMV sacó la marca Cinch, usando material procedente de Zonophone, y Columbia trató de hacer algo semejante con Pheonix. Con la ruptura de hostilidades, en 1914, las marcas alemanas desaparecieron en seguida y al poco tiempo sucedió lo mismo con Cinch y Phoenix, una vez que su labor ya no era necesaria. No obstante, hubo discos alemanes que siguieron imprimiéndose en Gran Bretaña, como Coliseum, Scala y Guardsman, que orgullosamente se anunciaban comfo fabricados en Inglaterra.

El más "chauvinista" de todos los sellos ingleses era "Edison Bell Winner", con su famoso emblema de un jockey guiando a su caballo a la victoria sin usar las riendas, llevando un disco en cada mano. Esa Compañía, obra de J. E. Hough, comenzó también a servir productos ingleses baratos y de calidad. Su vida coincidió con el reinado de Jorge V. Comenzó en 1910, siendo vendida en 1933 a Decca, que a principios de 1935 la hizo desaparecer.

En su corta vida dicha Compañía había proporcionado al mercado importantes grabaciones de Sir John Barbirolli; de charlas sobre aviación, de Sir Alan Cobhan; y sobre salud, a cargo del campeón de los pesos pesados Jack Johnson, etc. También realizó un contrato con American Starr Piano Company, por el cual los discos de Gennett pudieron ser editados por Winner. Una de las firmas inglesas de los últimos años de la primera guerra mundial era Olympic, que se hizo famosa bajo el nombre de Imperial. Estaba producida por "Crystalate Company of Tunbridge Wells", y si bien en sus principios los productos no tenían demasiada calidad, hacia 1934 dicha calidad había aumentado considerablemente.

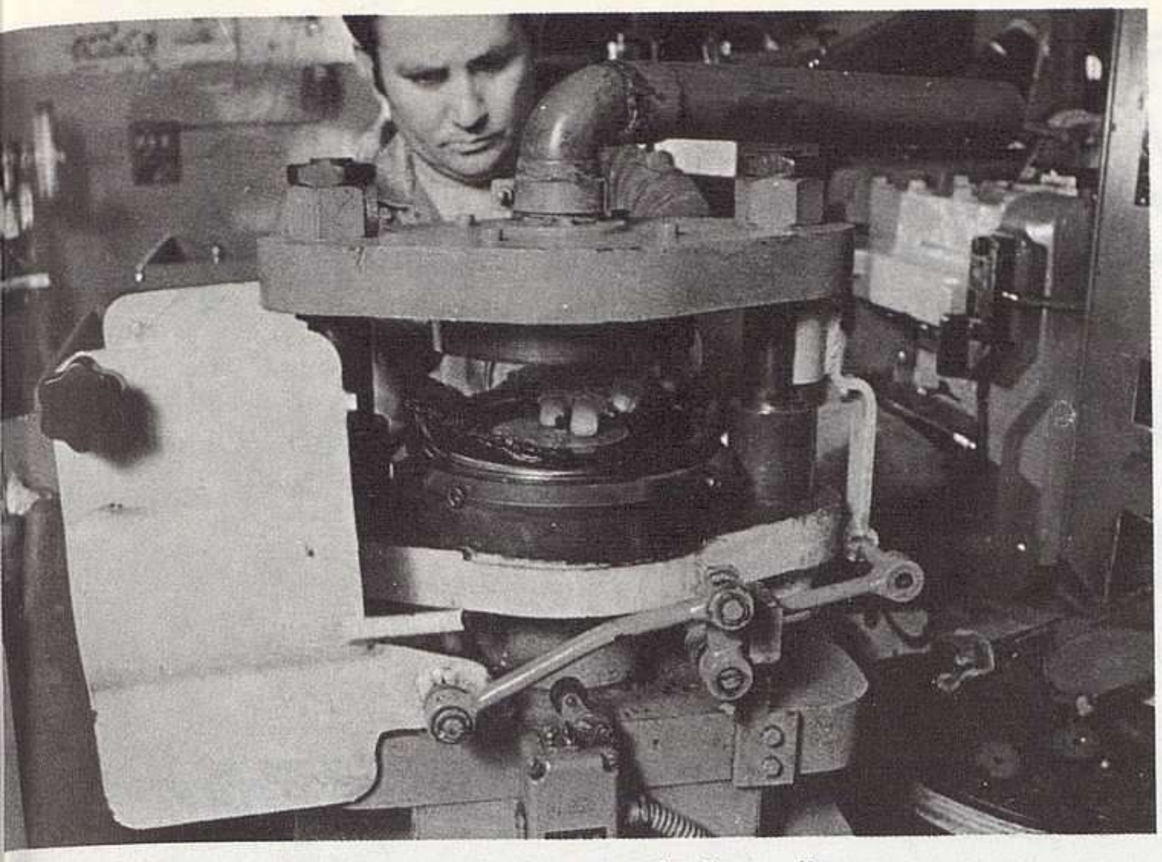
Como la mayoría de las Casas especializadas en discos baratos, Imperial apuntaba al mercado popular, lo que no quita para que también produjese importantes registros en "jazz", extraídos de American Banner, Paramount, Emerson, Pathè y Crown.

Tras la guerra se resucitó, con capital inglés, un sello alemán: Homochord, que a lo largo de su vida (entre 1921 y 1935) experimentó una serie de cambios en la fuente de su material. Dicha Compañía lanzó discos de gran calidad, tanto de música clásica como de música popular. Aparte de la actuación como compañía independiente, lanzó discos de otras firmas, como Vocalion, Pathè, Emerson y otras.

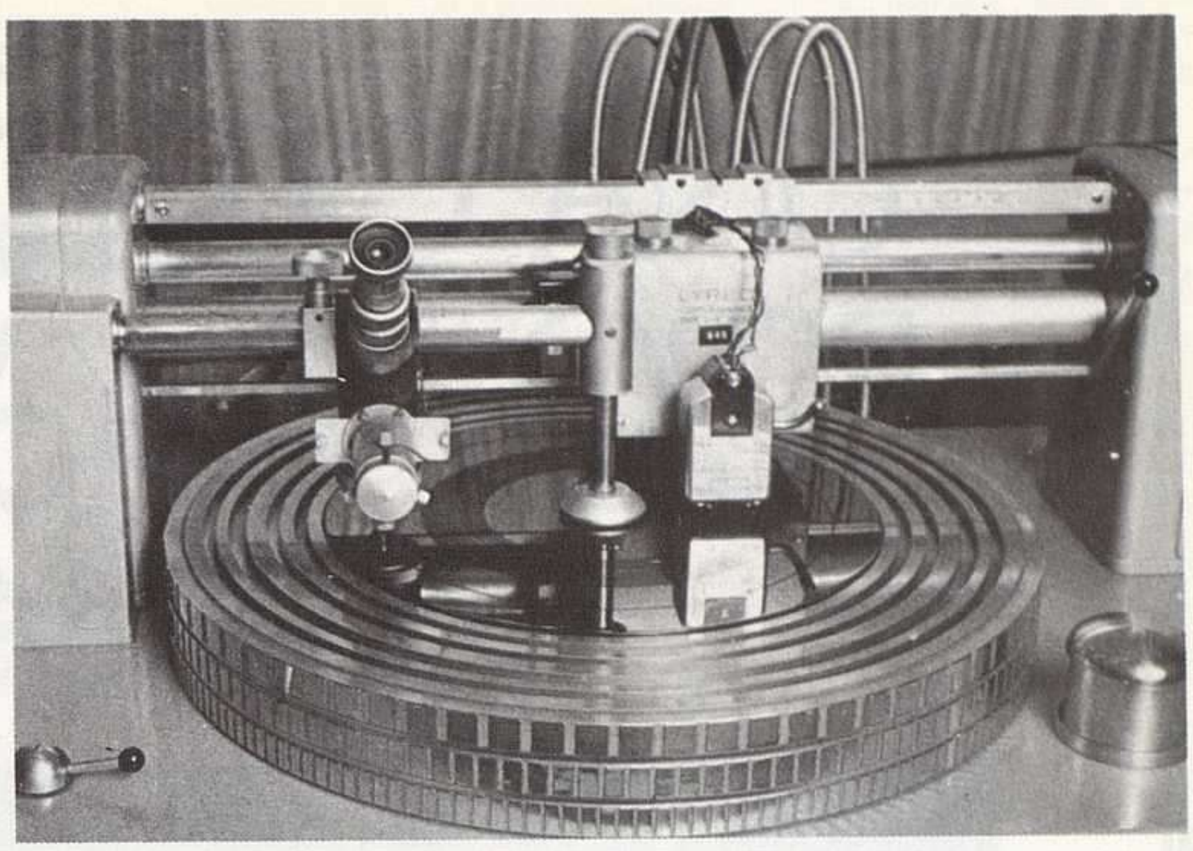
El final de los años 20, con el establecimiento de la grabación electrónica, asistió al nacimiento y desaparición de numerosas firmas discográficas. Interacción era entonces la palabra que mejor expresaba el modo de actuar, como lo era también en América en la misma época, y así había obrado la rama inglesa de Vocalion durante su corta vida (1920 a 1927).

El sello Dominion, aparecido en 1928, feneció en 1930, juntamente con su asociada World-echo, y Duophone, que habiendo empezado como una compañía normal, pretendió iniciar la era del disco irrompible; pero ante el poco éxito obtenido, tuvo que volver a su idea inicial. Los discos irrompibles aparecieron entre 1928 y 1930, y fueron Goodson y Filmophone quienes primeramente los

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012



Moderno proceso de prensado de un disco.



«Corte» de un acetato.

hicieron. Pero, en principio, no tuvieron una seria aceptación, ya que el público prefirió mantenerse fial a HMV y Columbia, y no quiso arriesgarse a probar nuevos sistemas.

Por otra parte, quienes se contentaban con algo menos que His Master's Voice, Columbia, o Parlophone podían comprar discos de Marks and Spencer o W. H. Smith, obteniendo un producto de calidad a bajo precio. La Casa que editaba dichos discos era Broadcast. Edison Bell respondió con discos Radio, del mismo tamaño y precio que los Broadcast. Woolworths lanzó los discos Eclipse, en parecidas condiciones.

La depresión económica causada por el colapso del "stock" del mercado americano afectó a la industria inglesa menos que a la americana. Uno de los más importantes acontecimientos fue la formación de Electric and Musical Industries Ltd. (EMI). La nueva Compañía fue constituida por The Gramophone Company, The Columbia Gramophone Company y Parlophone el 21 de marzo de 1931. Un año después HMV tenía sus nuevos estudios en Abbey Road, y poco después Columbia y Parlophone cambiaban también de estudios.

Antes de la crisis de Wall Street apareció en Inglaterra una nueva compañía, bajo el emblema de una antigua firma de instrumentos, llamada Barnett Samuel Ltd. Su nombre era The Decca Record Co. Ltd. El gramófono portátil de Decca había sido ya un éxito en la época de la primera guerra mundial. En junio de 1929 se anunciaron los primeros discos Decca, pero su calidad era muy baja y en modo alguno podía soportar la comparación con la de los discos producidos por las grandes compañías. Hacia finales de 1931 las grabaciones Decca, sin ser nada del otro mundo, habían mejorado considerablemente.

Hacia finales de los años 30, con la nueva guerra, solamente EMI y Decca eran las Compañías que subsistían. La Decca se había hecho con Warner Brunswick y Crystalate en 1933 y 1937, respectivamente, y consiguió una buena posición, que fue incrementando con los años. Fue, precisamente, Decca quien primeramente lanzó discos de larga duración en Inglaterra, en junio de 1950. EMI lo hizo en octubre de 1952.

EXPANSION Y PROLIFERACION

Tras la guerra, la invasión americana cobró nuevos bríos. Siempre había existido una cierta preponderancia americana, sobre todo en el campo de la música popular: muchos artistas de esa nacionalidad habían actuado y grabado a menudo en Inglaterra. Ahora los sellos americanos buscaban salida en Inglaterra con la colaboración de EMI o Decca, y así se puede hablar de MGM, Capitol, Liberty y Mercury.

Hasta finales de 1952 las relaciones entre las Compañías inglesas y americanas habían sido excelentes. Entonces empezaron las divergencias: CBS, productora de Columbia desde 1939, seguía siendo rival de RCA Victor en Estados Unidos, y el hecho de que sus discos fueran producidos en Inglaterra por una asociación que incluía a los colaboradores de sus rivales ingleses se hizo poco a poco más inaceptable. Desde enero de 1953 los discos CBS fueron producidos en Inglaterra por la rama inglesa de Philips, importante compañía holandesa.

Hacia el final de marzo de 1957 RCA Victor se separó de HMV, tras cincuenta y siete años de colaboración, para ser producida por Decca durante diez años, y posteriormente se hizo independiente, al igual que CBS poco después. Capitol surgió en diciembre de 1948 como un sello Decca, pero en enero de 1956 pasó a EMI. Mercury, que bajo el sello Oriole había empezado siendo distribuida por Levy's of Aldgate, ha sido después producida por Pye, EMI y Philips.

En 1951 había existido un competidor en el campo del LP. Se trataba de la Nixa Record Company, que tenía derechos sobre algunas pequeñas compañías americanas de entonces (Westmister, Haydn Society, Period, etc.). En 1953 Nixa fue absorbida por Pye, que más tarde pasó a formar parte del grupo ATV.

En 1955 la Heliodor Record Co. se estableció en Inglaterra para la venta de los sellos Deutsche Grammophone y Archiv Produktion. Todas estas Companías prosperaron en la década de los cincuenta, época en la que el LP y el EP (45 rpm) estaban acabando con el disco de 78 rpm. El último de estos 78 rpm desapareció a principios de 1960. Poco después el LP se hizo con la supremacía, igual que antes de los sesenta había sucedido con el disco de 45 rpm.

Resulta obligado recoger aquí el nombre de Frau Elsa Schiller, distinguida en 1969 con el "Diplôme d'Honneur" del Premio Mundial del Disco de Montreux, la directora artística de Deutsche Grammophon a partir de postguerra: Frau Schiller cuajó en el espacio de veinte años (de 1947 a 1967) un catálogo notable, basado en los nombres de Karajan, Fricsay, Jochum, Kempff o el mismo Furtwängler en sus últimos años, y fue una eficaz defensora de todos los adelantos técnicos producidos durante su gestión, en especial el conocido "micrograd o variable" (3).

En 1962 comienzan los contactos entre las firmas Siemens, de Munich, y Philips, de Eindhoven (Holanda), que culmina el 1 de enero de 1972 con la formación de la Compañía "Holding" Polygram, que agrupa a Polydor International Hamburg (sucesora de Deutsche Grammophon, que conserva este nombre para la edición de su sello discográfico) y a Phonogram International Baam.

Durante los últimos veinte años se ha multiplicado el número de sellos discográficos independientes en Inglaterra, aunque no a tan gran escala como en América. En cuanto al resto del continente, el disco ha seguido prácticamente el mismo camino que en Inglaterra. HMV, Columbia y Odeón dominaron los mercados durante la primera mitad del siglo. Numerosos países europeos se dedicaban a importar de Inglaterra las grabaciones más en boga en dicha nación, o a veces discos de interés para el país de que se tratase, pero igualmente fabricados en Inglaterra.

En Alemania, tras la primera guerra mundial, la Deutsche Grammophon continuó usando la marca HMV, y la Gramophone Company introdujo Electrola en Alemania, en términos de vender HMV/Victor.

Había fábricas de HMV en Francia, Austria, España, Italia y Grecia. El resto de Europa se surtía de dichas fábricas.

Durante la revolución de 1917 comienza la industria del disco en Rusia, y desde entonces se han producido allí discos para todo el sector del Este. Sellos como Hungaroton, Supraphon y otros, de los países del Este, poseen todavía materiales anteriores a la guerra, producidos por HMV u otras Compañías que existían entonces.

Quizá el más destacable "boom" del interés por la industria del disco haya tenido lugar en Japón, donde en los últimos diez años se han vendido muchísimo discos (las 104 **Sinfonías** de Haydn se editaron en dos grandes series de LPs). Japón ha producido apenas música nacional, pero ha consumido y consume grandes cantidades de música occidental. Algunos expertos temen para la década de los 80 una expansión mundial de la floreciente industria nipona. ¿Llegaremos entonces a ver a la vieja "His Master's Voice" convertida en una hipotética "Voz del Samurai"?

P. G. C.

NOTAS

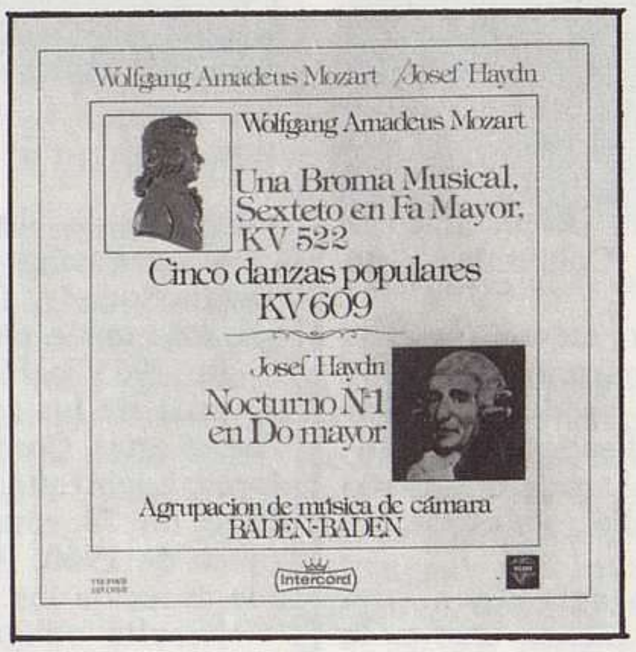
(1) "Sistemas de grabación anteriores a Edison", página 29

(2) En 1971, conmemorando los noventa años de la Boston Symphony, RCA editó, en Estados Unidos e Inglaterra, un disco-documento que, entre otras piezas, incluía el "Preludio" al acto tercero de *Lohengrin*, grabado bajo la dirección de Karl Muck en las sesiones aludidas. *(N. de la R.)*

(3) Consúltese a este respecto el artículo, de J. L. Pérez de Arteaga, "El sonido grabado y el disco", en este mismo número, página 17

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

UNA OFERTA LIMITADA, PERO MUY VENTAJOSA PARA UD.



GRABACIONES ORIGINALES

Intercord

EN DISCOS Y CINTAS

movie play

Solicite gratuitamente en su establecimiento el catálogo general de MUSICA CLASICA / MOVIEPLAY

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Las primeras grabaciones:

LA ETAPA HISTORICA DE LA FONOGRAFIA

Edison, ante su invento, el fonógrafo, posa para el fotógrafo en su laboratorio de West Orange (Pré)

Por JUAN MANUEL PUENTE

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Nadie ignora seguramente que nuestra maravillosa fonografía, cuyo valor artístico y documental está probado y aceptado hoy hasta por las más altas autoridades musicales, tuvo su origen en un primitivo experimento de Thomas A. Edison, el «Mago de Menlo Park», como se le llamó, y que consistió en registrar la voz humana con un «stylus» sobre un cilindro metálico cuya superficie había sido cubierta por una sustancia constituida a base de negro de humo. Dicho invento, por cierto de proporciones aún muy rudimentarias, pero que había de ser llevado rápidamente, por los investigadores que siguieron a Edison, al grado de perfeccionamiento que hoy nos asombra, fue patentado por aquél, en noviembre de 1877, anticipándose en esto a un ilustre competidor —ambos se ignoraban mutuamente—, Charles Cross, que había llegado poco tiempos antes, en Francia, a parecidos resultados, aunque con ligeras variantes de procedimiento. De principios del año siguiente data un testimonio sobre la calidad de la reproducción lograda por Edison, en la persona de la entonces Lily Moulton, quien se convirtió luego en madame Hegermann-Lindecrome. Dicha cantante, «amateur» entonces famosa, cantó ante el misterioso instrumento de Mr. Edison, y en sus memorias nos habla del «horror que experimentó ante los sonidos que luego emergieron del aparato —la misma máquina reproduciría lo que acababa de grabar—, si bien admitió que prestando atención podía reconocer como suya la voz que se escuchaba».

Ciertamente, la utilización musical del nuevo invento no fue inmediatamente emprendida, puesto que es evidente que el inventor, primero, y luego sus primeros colaboradores financieros, los señores E. D. Easton y Paul Cromlin, estenógrafos de la Corte Suprema de Washington (quienes, con la licencia del Edison Phonograph, fundaron la primitiva Columbia Phonograph Company, yendo vertiginosamente hacia la bancarrota), pretendieron utilizar el fonógrafo según el principio que orientó posteriormente a los diseñadores del dictáfono, esto es, para grabar y reproducir la voz humana. La Columbia parecía financieramente perdida, cuando vino momentáneamente a salvarla un nuevo género de actividad, desarrollada por los contratistas de circos, ferias, «kermeses» y ciertos tipos de «café-concierto», quienes incluyeron entre sus atracciones a los fonógrafos, dotados de una suerte de «teléfonos» a través de los cuales pasaba el sonido de los cilindros, en los que estaban grabados, por lo general, breves monólogos humorísticos y canciones muy populares. La audición costaba cinco centavos de dólar, y los curiosos, con sus «teléfonos» aplicados a ambas orejas, se contorsionaban de risa a medida que escuchaban aquello, que, con todas sus imperfecciones, bien podía parecerles un milagro. Esas cómicas gesticulaciones constituían la mejor propaganda para que otros curiosos sucedieran a los primeros, a quienes estaban contemplando, y los arrendatarios de los aparatos no pudieron quejarse del buen negocio realizado.

Presentación del fonógrafo en la Exposición Universal de París, en 1899. Años antes, la misma imagen se había producido al otro lado del Atlántico.

Por supuesto que en ese entonces «cada cilindro puesto a la venta y colocado en una máquina debía ser individualmente grabado», ya que no había llegado a inventarse el proceso de multiplicación de una sola matriz. A medida que las ganancias fueron aguzando el ingenio de los «pioneers» de la naciente industria, se llegó al primer progreso de «las máquinas grabadoras puestas en serie». Los varios tubos conectados con el diafragma y el «stylus», a través de los cuales llegaba al cilindro la voz que iba a grabarse y su acompañamiento —generalmente, de piano—, estaban dispuestos de modo que el cantante, colocado junto a ellos, hacía llegar su voz simultáneamente a los diversos grabadores. Ello exigía, como es natural, dos cosas: primero, que el pianista, más que tocar el piano, le aplicase al mismo formidables mamporros para aumentar su sonoridad; segundo, que los cantantes, más que tales, fuesen verdaderos titanes de estentórea voz, capaces de emitir esa multiplicidad de volumen. Por muy sorprendente que parezca, los primeros «scouts» de la fonografía buscaron el «talento vocal» de preferencia entre los empleados de las estaciones de ferrocarriles encargados de vocear la partida de los próximos trenes. Así fue descubierto, en 1893, Dan Donovan, un gigantesco irlandés que alcanzó alguno de los primeros «records» de venta de la industria con canciones del tipo de **Rocked in the Craddle of the Deep** y **Anchored.**

Por ese entonces, un señor Charles Summer Tainter, del Laboratorio Volta, había obtenido una concesión para colocar en la Feria de Chicago máquinas parlantes que funcionaban mediante la introducción de una moneda de cinco centavos. Sus cilindros afectaban la forma de un rollo de papel de ocho pulgadas de largo y una pulgada y media de diámetro, revestido de ozokorite, en cuya sustancia una punta de zafiro había registrado el sonido. En su estudio había instalado —según cuenta Fred Gaisberg, que llegó a ser un importante ejecutivo de la Gramophone Company de Inglaterra, y entonces un chiquillo de dieciséis años que colaboraba como pianista acompañante en las grabaciones— una batería de veinte cabezas grabadoras, que trabajaban como una sola unidad; es decir, que cada ejecución de un estentóreo cantante producía de una sola vez veinte cilindros aprovechables. Por cierto que las máquinas reproductoras a «cinco la vuelta» no siempre funcionaban regularmente —cosa en la cual, como se ve, no hemos progresado mucho—, y a menudo se tragaban la moneda sin dejar por eso de permanecer mudas. Los así defraudados no siempre se conformaban con desahogarse con algunas palabrotas dedicadas al inventor para marcharse luego, sino que los muy rencorosos aguardaban pacientemente, por horas, la llegada del encargado de recolectar las monedas, cuya operación solía hacerse cada día por la mañana, para, con a menudo contundencia violenta, recuperar el monto de lo defraudado, y muchas veces algo más. El oficio, como se ve, tenía sus peligros.

EMIL BERLINER

Vivía por ese entonces en Nueva York un joven procedente de Hannover, quien en su pequeño laboratorio perseguía la realización de una idea sumamente feliz, y cuyo logro estaba llamado a revolucionar la industria fonográfica para ponerla definitivamente en el sendero que había de llevarla a la perfección técnico-artística de hoy. Reconociendo todos los inconvenientes del cilindro y las dificultades para la operación, Berliner había pensado en una superficie plana, con surcos girando en forma de espiral, que automáticamente transportasen el brazo que podemos llamar «conductor de la púa reproductora» —o, empleando un lenguaje más «à la page», el «brazo fonocaptor»—. Cuando los experimentos estuvieron bastante adelantados, Berliner puso un día, en 1887, una especie de bozal en la boca a su amigo Billy Golden, unido por una especie de trompa de elefante, hecha de goma, a un diafragma. Gaisberg estaba ante el piano, al que le había sido destinado asimismo su correspondiente trompa de elefante. Berliner preguntó: «¿Están ya listos?», y ante la respuesta afirmativa que siguió, se aplicó a girar con gran ruido una manivela como de organillo. Una vez que la canción hubo terminado, Berliner dejó de moler, extrajo de la máquina un refulgente disco de cinc y lo introdujo en un baño de ácidos por espacio de algunos minutos. Sacándolo a poco, lo lavó y secó cuidadosamente.

Es de imaginarse la sorpresa y la alegría de los dos testigos, que habían sido a la vez participantes, cuando escucharon los sonidos, sin duda alguna tremendos, pero de todos modos gloriosos, que emergieron de esa redonda chapa de cinc cuando Berliner la puso en la máquina reproductora que ya había diseñado y construido paralelamente. De tal modo ocurrió en cierto lugar de Nueva York la grabación del primer disco fonográfico.

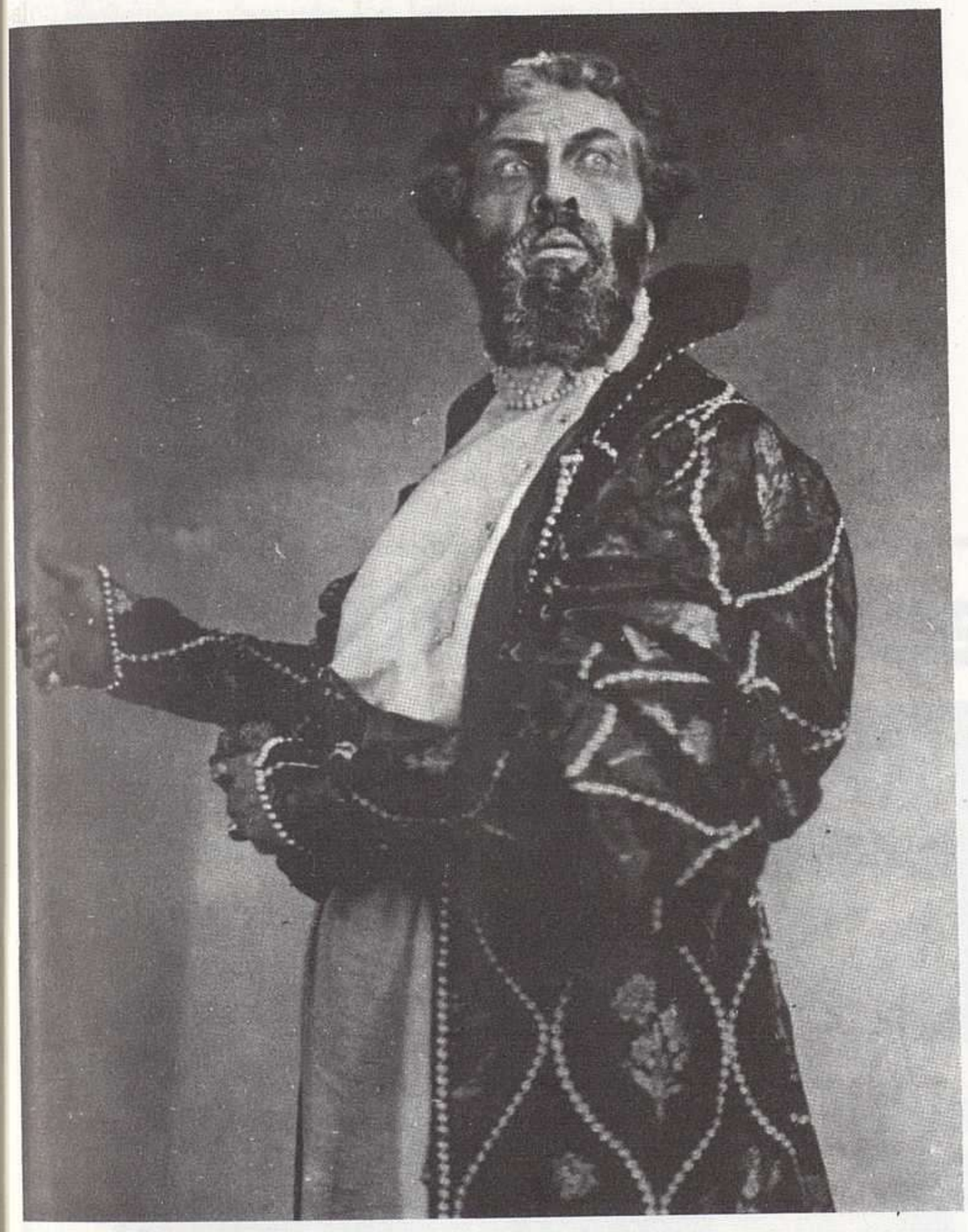
Berliner no estaba equivocado en su optimista convicción de que el disco significaba un inmenso progreso sobre el cilindro como método y posibilidades futuras. Por muchos años aún, los que el cilindro llevaba de ventaja al disco, se tradujeron en una mejor calidad de reproducción de aquél. Pero las evoluciones sucesivas, primero la adaptación del motor a cuerda, el uso de la cera en la primera etapa de la grabación, el mejoramiento constante de los materiales plásticos, a base de goma laca, usados en la composición de la pasta de los discos, y, por último, la llegada de la era eléctrica, han determinado los progresos extraordinarios, en el sentido de la perfección de la fonografía, que sería inútil subrayar desde el momento en que están en el ánimo de cualquier poseedor del más modesto disco fonográfico moderno.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

LA CONQUISTA DEL MUNDO

Los pioneros de la fonografía, ni cortos ni perezosos, se lanzaron sin pérdida de tiempo a la conquista del mundo. Cabezas grabadoras, con su carga de originales, su «scout» y su técnico, con frecuencia fundidos en una sola y misma persona, partieron hacia las más diversas latitudes. Oriente, Rusia, los teatros líricos de Italia recibieron la visita interesada y milagrosa de la máquina grabadora, ávida de registrar para la inmortalidad las voces de los artistas sin mayor discriminación de calidad, mas sí con el deseo, que era casi una necesidad, de construir lo más rápidamente que fuese posible un repertorio capaz de soportar con éxito la demanda, cada vez más amplia y exigente, de «variedad» y «cantidad».

Los más grandes cantantes de la época se dejaron tentar por el nuevo invento, al que, de todas maneras, todavía el músico se inclinaba a considerar no sin una cierta desconfianza. María Michailnova, la famosa soprano rusa, grabó innumerables interpretaciones a partir de 1900 —el nuevo invento había sido patentado en 1896—, y la siguieron, en Inglaterra, Louise Kirbky Lunn, Perceval Allen y Ben Davies, entre incontables otros, y Maurice Renaud, Emma Calvé, Pol Plançon, Anton van Rooy y otros, en Francia. Un joven tenor, Enrico Caruso, hacía con Gaisberg, en Milán, sus primeros discos (que oídos en Nueva York determinaron el primero de sus fabulosos contratos para la Metropolitan Opera), y un joven bajo, Feodor Chaliapin, hacía, en Rusia, sus primeras incursiones por la resbalosa superficie del disco fonográfico. De



Feodor Chaliapin, uno de los primeros artistas que grabaron para Gaisberg.

juguete que era, el gramófono iba evolucionando hacia el instrumento musical. Y el público respondía ampliamente. Las arias de óperas más populares —no olvidemos que se vivía en el momento culminante de los divos de ópera— probaron ser entonces tan populares y tan «comerciales» como puede ser hoy el último «rock». Y a los nombres de Brahms, Grieg, Sigrid Arnoldson, Cristina Nilsson, Adelina Patti, Sofía Sealchi, Italio Campanini y, probablemente, la fabulosa Jenny Lind, quienes habían registrado sus voces en los primeros cilindros durante los últimos años del siglo precedente, se sumaron en los albores de éste el mismo Grieg, Pablo Sarasate, Joseph Joachim y Raoul Pugno, entre los instrumentistas de prestigio universal, amén de cantantes como Victor Maurel, el «Yago» original en el estreno de **Otello,** y Emma Albani, incorporándose a la cada vez más imponente lista de los colaboradores artísticos del disco. Fue así como, en abril de 1903, la misma Compañía Columbia, que años atrás había corrido riesgo de bancarrota definitiva ante el fracaso inicial de las primeras máquinas parlantes, anunciaba una serie que denominó «Discos de celebridades», que incluía, entre otros, a Edouard de Reszke, Marcela Sembrich, Ernestina Schumann-Heinck, Antonio Scotti y Susana Adams. Los discos no sólo aumentaban su creciente importancia como vehículo de entrenamiento, sino que, con profética visión, comenzaba a verse en ellos un medio de singular eficacia educativa. Herman Klein, con la colaboración vocal de Lilian Nordika, planeaba, en Inglaterra, una serie de discos para la enseñanza del Canto, a la que siguió, en Nueva York, otra realizada por el reputado profesor Oscar Saenger, con quien colaboraron alumnos de su estudio para la ilustración de los ejercicios.

Prácticamente, todos los artistas famosos, y una pléyade de los que no lo eran ni lo fueron nunca después, registraron millares y millares de matrices. Muchas de ellas se han perdido. Afortunadamente, empero, no sólo las Empresas que constituyen las cabezas visibles de la industria fonográfica, sino también otros organismos oficiales y particulares han venido poniendo desde hace muchos años el mayor empeño en preservar todas aquellas matrices fonográficas que puedan ofrecer a la posteridad siquiera un mínimo de interés.

Sir Edward Elgar, uno de los primeros autores que interpretó sus obras para el disco.

UN NUEVO PROCESO

La invención del proceso de «grabación eléctrica», que como consecuencia de los primeros y fructíferos ensayos en el campo de la radiotelefonía venía realizándose desde la conclusión de la anterior guerra, tuvo lugar hacia 1924 y revolucionó totalmente la industria fonográfica. El hallazgo se hizo más o menos paralelamente en varias Compañías competidoras, a quienes se les planteó el casi insoluble problema de cómo sobrellevar la necesidad de no revelar la existencia del nuevo proceso mientras que no hubiese transcurrido el tiempo necesario para construir todo un vasto repertorio bajo las excepcionales condiciones de fidelidad que ponía a su alcance el nuevo método. No era ilógico suponer, en efecto, que en conocimiento cabal de toda la verdad el público dejaría unánimemente de comprar los discos registrados según el proceso conocido por «acústico», con la consiguiente e irrecuperable pérdida de los inmensos «stocks» de material fabricado en todo el mundo. Queda así explicado por qué la difusión pública del invento fue, en realidad, muy posterior, e inclusive aún se cree, generalmente, que el invento data de 1926, cuando, en realidad, el nuevo proceso era ya conocido y experimentado en 1924.

* * *

Aunque más de uno pueda pensar, con razón, que a quien esto escribe le alcanzan «las generales de la ley», no resisto a la tentación de referirme, aunque no sea más que de paso y sucintamente, a la formidable trascendencia del hecho físico que representaron la constitución, primero, y luego el extenso proceso evolutivo de esa organización fonográfica conocida hoy día por la sigla de EMI (en nuestro idioma, Industrias Eléctricas y Musicales), y que tan identificada está visualmente con el famoso «logo» del perrito «Nipper» escuchando «la voz de su amo»; sin duda alguna, la marca de fábrica más popular y difundida en el mundo entero, conforme lo testimonia la frecuencia con que humoristas de los cinco continentes se sirven de él, con éxito, para transmitir sus mensajes de humor..., ¡hasta de intención política!

Constituida, de hecho, en 1898, como resultas de un contrato firmado en Nueva York entre el propio Emil Berliner y un emprendedor abogado británico, Trevor Williams, supo superar todas las contingencias originadas por las sucesivas guerras. Contó, además, con la relativamente rápida y significativa formación de un enorme repertorio, prácticamente mundial, con el aporte de pioneros de la insigne estatura del ya mencionado Fred Gaisberg (en su primera etapa) y de Walter Legge (este último, por fortuna, todavía entre nosotros) en la segunda. A éste se debe el inapreciable legado, por no mencionar sino una de sus facetas, de la casi totalidad de la discografía «legal» de María Callas, la «diva» hace poco desaparecida. Dicha evolución iba a culminar, a partir de 1931, cuando con la fusión de diversas Compañías internacionales (The Gramophone Company Ltd. y la Columbia Graphophone Co. constituyeron un **holding,** del que también formaban parte la Elec-

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

El cuadro original de Francis Barraud «La Voz de su Amo», con una reproducción escultórica de «Nipper».

trola G. m. b. H., la Carl Lindström AG, de Alemania, y otras) nacería en forma efectiva la sigla EMI (Electrical & Musical Industries).

Tras la electrificación del proceso, en 1924 (o 1926, según ya viéramos, si partimos del descubrimiento en sí o bien de su factual aplicación), sobrevendría, en 1949, la revolución que significó, de hecho, la invención del proceso llamado de «larga duración» (LP, Long Playing). Pocos años después, en 1957-59, sobrevino la ampliación de la imagen sonora gracias a la por tanto tiempo soñada estereofonía, puesto que, anticipándose a ella, abundaban los aficionados que tenían su «cuarto de música» sembrado de altavoces por todos los rincones, en busca de ese efecto que sólo entonces alcanzó su mayoría de edad. Y tuvimos, por fin, en 1972 la incorporación del proceso de la así llamada «cuadrofonía» (con bastante impropiedad idiomática, por cierto), que, probablemente, representa sólo un paso más en una larga cadena de evolutivos aciertos que difícilmente podría interrumpirse aquí.

Comoquiera que sea, y pensando en términos de lo que sólo en un intento por diferenciarla de la música popular solemos denominar «música seria», me permito dudar que jamás llegaremos los melómanos a justipreciar y agradecer en la medida que merece la monumental labor de aquellos pioneros de las primeras difíciles horas que, además de verse obligados a llevar consigo en sus constantes desplazamientos a través de diversos países la engorrosa carga de una auténtica parafernalia de primitivos, pesados y voluminosos equipos, habían de tener, por añadidura, el valor y la fuerza de convicción indispensables para contagiar su entusiasmo e inducir a cooperar a los «monstruos sagrados» de la época.

Nada más justo, por ello, que cerrar este sumario resumen de una historia que bien merece ser contada algún día con mayor detalle, recordando al lector —como síntesis de la expresión de nuestro personal reconocimiento— cierta faceta culminante del homenaje ofrecido en Londres, el 21 de abril de 1931, a Fred Gaisberg —el veterano «factótum» de la industria—, rodeado en tan fausto día por una verdadera multitud de inventores, cantantes —**primadonne** incluidas—, instrumentistas y directores famosos, colegas de la industria, los más destacados comerciantes del ramo discográfico de varios países de Europa y muchas personalidades más. Uno de los oradores, al elevar su copa para el brindis final, pronunció con acento risueño, a la vez que profundamente conmovido, estas palabras significativas: «Tú, Fred, eres el padre de todos nosotros. Tú nos hiciste a todos. Y por eso queremos decirte hoy públicamente que en la historia del disco gramofónico tú eres a la vez nuestro Adán y Eva».

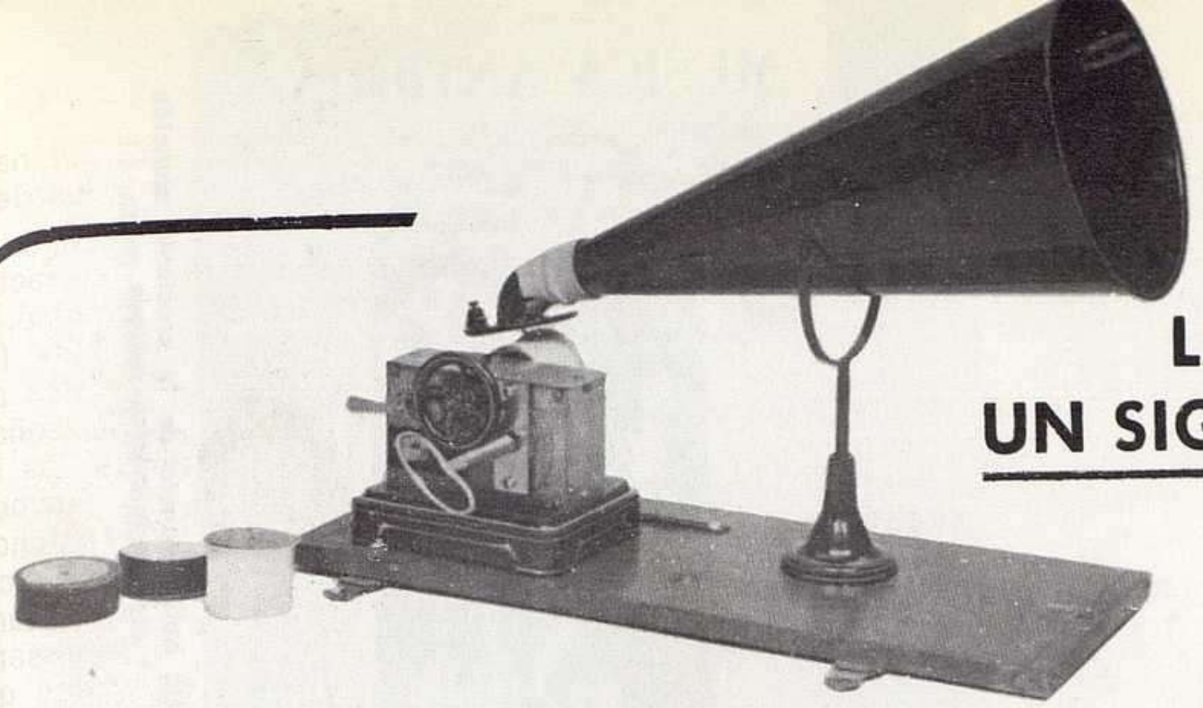
© **Juan Manuel Puente, 1977.**

Nombres de Calidad en el Mundo Musical

Para más información rellene el cupón adjunto y envíelo al: Apartado 631 VALENCIA

Nombre_____
Dirección_____

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012



LAS MEJORES GRABACIONES DE UN SIGLO DE SONIDO REPRODUCIDO

Lista confeccionada por RITMO

En la vida de toda publicación atenta a la crítica discográfica llega siempre un momento especialmente judicial, doctoral o pedante que obliga a desparramar la vista sobre el ingente catálogo de la especialidad —en este caso, el disco de clásico— y escoger para la frágil inmortalidad que pueden conceder los hombres un reducido grupo de grabaciones, a las que se estampilla como las mejores de la historia.

Las listas resultantes de esta intervención quirúrgica son, por principio, incompletas e insatisfactorias para casi todos: en las Redacciones se originan duelos a brazo fonocaptor por un «Quítame allá ese Oistrakh» o un «Ponme aquí este Heifetz», y después los lectores, en el perfecto ejercicio de su derecho, se llaman a la parte y escriben cartas al director para señalar ausencias, que juzgan siempre según el grado de culpabilidad presunta con tipificaciones que van desde «sorprendente» (delito en grado de tentativa) hasta «criminal» (delito consumado, con la agravante de abuso discográfico). Algunos se dan de baja en la publicación, incluso, tras rasgar frenéticamente en mil pedazos el número pecador y arrojar al fuego —los más románticos— la colección completa o malvenderla —los más duros de corazón— a un tenedor de viejo.

Pero el momento llega inevitablemente, y a veces es aconsejable anticiparse y salir a su encuentro cuando la ocasión lo justifica, como hace ahora RITMO al conmemorar el centenario del fonógrafo. Adelanto que en nuestra Redacción la sangre no ha llegado al río. Se partía de la idea de seleccionar cien registros. Cada redactor fue invitado a proponer por escrito, con plena libertad en cuanto a la procedencia y cualidades de la grabación, un máximo de cinco por cada una de las secciones siguientes: orquestal, instrumental, cámara, vocal y coral, y ópera, si bien algunos juzgaron oportuno añadir una propuesta específica para conciertos instrumentales con orquesta y otra para ese cajón de sastre que son los recitales. Todo registro incluido al menos en tres listas diferentes quedaría automáticamente seleccionado para la deliberación final; mas con esta regulación sólo se hallaron sesenta y cuatro grabaciones «comunes», que fueron proclamadas sin más disquisiciones. Restaban aún treinta y seis plazas desocupadas en el expreso de la inmortalidad. ¿Qué hacer? Por entre las aguas removidas de las listas nos lanzaban sus destellos registros con sólo uno o dos votos, pero tan importantes como los ya elegidos. Se procedió entonces a votar cada una de las grabaciones «residuales», de manera que las que consiguieran reunir cuatro sufragios pasarían a engrosar las filas gozosas a la diestra de Dios Padre. Curiosamente, con este sistema se saltó de la escasez relativa a la abundancia manifiesta, porque ¿cómo dejar fuera a ese Gieseking o a aquel Schnabel? Más de ciento ochenta registros clasificados obligaron, finalmente, a un «peinado» laborioso, que devolvió ciertas triplicaciones a las aguas procelosas y salvó «in extremis» a algún náufrago, sin alterar para nada los resultados cualitativos, y dejó vista para la sentencia de los lectores la relación de ciento cincuenta y dos bienaventurados que aquí hacemos pública.

Si se aceptan como la pequeña «boutade» que son y se leen sin la cerilla incendiaria a la mano, las listas de los mejores discos pueden resultar, pese a sus limitaciones, interesantes, sobre todo porque muestran uno de los hilos de la Redacción que las elabora, y ya se sabe que por el hilo... Nuestra relación no se aparta de esta tónica hilandera, y así se sabe autojustificada. Por ejemplo, el promedio de edad de nuestra Redacción andará por los treinta o los treinta y un años, y este dato biológico se trasciende en la reducida selección de grabaciones anteriores a 1950, aunque no faltan ejemplos de los grandes registros de las edades fonográficas media y antigua. Por otra parte, en un medio discográfico como el español, aún hoy con lagunas muy graves y sin mercado para el disco histórico, es casi inalcanzable el conocimiento de numerosas grabaciones fundamentales. Esto se refleja igualmente en la lista, como también se aprecia el gran predominio general de la grabación de orquesta en detrimento de la de cámara.

En cuanto a autores, la selección se extiende a cuarenta y dos, sin contar los diversos que pueden figurar en los nueve discos que cierran la lista, pues éstos no son registros de autor, sino de escuela, de época o de intérprete. Autores incluidos más de diez veces son únicamente Beethoven, Brahms y Mahler, por este orden. El segundo grupo, atesorador de nueve a seis selecciones, lo forman Mozart, Schubert, Ricardo Strauss, Schumann y Schoenberg. En tercer término, con un máximo de cinco títulos y un mínimo de dos, se colocan Wagner, Bartok, Verdi, Chopin, Debussy, Liszt, Bruckner, Moussorgsky, Puccini, Stravinski, Tchaikowski, Berg y Webern. Luego, los «monoaurales». Creo conveniente destacar en este resultado la presencia de Mahler en el grupo de cabeza, la paradójica y relativa postergación de Bruckner —un autor muy amado por casi todos nosotros—, la elevada participación de Schoenberg y el copo de los nueve primeros puestos por compositores del área germano-austríaca. El germanismo musical de la Redacción de RITMO es así evidente y vuelve a confirmarse al cuantificar el sector orquestal, ya que de los dieciocho directores que se repiten dos o más veces, once pertenecen también al área centroeuropea. La lista viene presidida, destacadamente, por Furtwängler y Szell, con once y diez selecciones, respectivamente, aunque en justicia hay que advertir que el «peinado» final se llevó dos o tres registros del maestro alemán, cuya primacía en los afectos de nuestra Redacción es incuestionable: su Tristán es igualmente el registro más votado. Como contraste inevitable, Toscanini participa sólo con dos. Esto quiere expresar inmediatamente que nuestra Redacción es de formación y gustos europeos, y, aún más, muy continentales, porque las listas inglesas, y sobre todo las americanas, suelen tener a Toscanini como estrella máxima. Sin embargo, se equivocará quien nos considere partidarios sistemáticos del subjetivismo interpretativo encarnado genialmente por Furtwängler. Precisamente, la elevada cotización que nos merece la herencia discográfica de Szell ha producido un saludable efecto de contrapeso, y puede servir al lector como relativa garantía de nuestra amplitud de horizontes.

Podría continuar con la advertencia sobre esta o aquella enseñanza: el equilibrio de fuerzas entre Von Karajan y Giulini, la mayor estimación del Barenboim pianista sobre la del director, la representatividad de Horowitz, Oistrakh y Fischer-Dieskau en sus respectivos campos, el recuerdo imperecedero de Casals, sin menoscabo de la lógica primacía «celística» de Rostropovitch... En fin, es el lector quien puede y debe elaborar su propio análisis. Ahora quisiera ya tan sólo advertir que nuestra lista es una de las pocas que incluyen grabaciones privadas, indicadas con las siglas G. P. en solitario, si sólo existe una, o tras el nombre de la Empresa distribuidora que mejor ha servido hasta la fecha el producto, cuando las ediciones son varias. Esta evidente confirmación de nuestra independencia ha permitido que el enemigo público número uno del sonido en conserva, Sergiu Celibidache, ocupe por regocijada aclamación una ventana en nuestra orla honorífica, que Hans Knappertsbusch desbancase ya en la primera selección a todas las Tetralogías en estudio con uno de sus legendarios ciclos de Bayreuth, el de 1957, y que Szell pariguale a Klemperer con su Flauta mágica salzburguesa de 1959.

Y, para concluir, como en los filmes que exhiben los títulos de crédito al final, he aquí a los responsables por riguroso orden alfabético: Gonzalo Alonso Rivas, Roberto Andrade Malde, Domingo del Campo Castel, Pablo Cano Capella, Angel Carrascosa Almazán, José Luis García del Busto, Fernando Gil Olalla, Luis Jiménez Clavería, José Miguel López de Haro, Angel-Fernando Mayo Antoñanzas, Agustín Muñoz Jiménez, Fernando Peregrín Gutiérrez, Enrique Pérez Adrián, José Luis Pérez de Arteaga, Arturo Reverter Gutiérrez de Terán y José Carlos Ruiz Silva («Martín Codax»). Faltaron a la reunión final Santiago Herrero Villa y Joaquín Rubio Tovar, por vestir circunstancial, pero obligatoriamente, de caqui, y Rafael D. San Gabino Ortiz, que se nos ha extraviado. Obsequiaremos con una suscripción a RITMO para 1978 al primer lector que nos dé noticias de su paradero.—A. F. M.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

El disco y el intérprete más votados.

Un bello pionero de la creciente atención a la música antigua.

Bach: **Integral de los «Conciertos para cémbalo».** Leonhardt (TELEFUNKEN).
Bach: **El Arte de la Fuga** (arr.: Ristenpart). Ristenpart (MUSIDISC).
Bach: **El Arte de la Fuga.** Gustav Leonhardt (BASF).
Bach: **Variaciones Goldberg.** Alexis Weissenberg (EMI).
Bach: **El Clave bien temperado.** Wanda Landowska (RCA).
Bach: **El Clave bien temperado.** Rosalyn Tureck (DECCA AMERICAN).
Bach: **«Suites» para violonchelo.** Pau Casals (EMI).
Bach: **«Sonatas» y «Partitas» para violín.** Jascha Heifetz (RCA).
Bach: **Integral de las «Cantatas».** Harnoncourt, Leonhardt (TELEFUNKEN).
Bach: **Misa en Si menor.** Nikolaus Harnoncourt (TELEFUNKEN).
Bartok: **Concierto para violín número 2.** Menuhin, Furtwängler (EMI).
Bartok: **Conciertos para piano, Rapsodia.** Geza Anda, Fricsay (DG).
Bartok: **Fragmentos de «Microcosmos».** Bela Bartok (piano) (CBS).
Bartok: **Integral de los «Cuartetos».** Juilliard Quartet (CBS).
Beethoven: **Integral de las «Sinfonías».** George Szell (CBS).
Beethoven: **Sinfonías números 4 y 8.** Hans Pfitzner (DG).
Beethoven: **Sinfonía número 5.** Arthur Nikisch (EMI/DG).
Beethoven: **Sinfonía número 5.** Wilhelm Furtwängler (1943) (UNICORN).
Beethoven: **Sinfonía número 9.** Wilhelm Furtwängler (Bayreuth, 1951) (EMI).
Beethoven: **Integral de los «Conciertos para piano».** Kempff, van Kempen (DG).
Beethoven: **Integral de los «Conciertos para piano».** Barenboim, Klemperer (EMI).
Beethoven: **Concierto para piano número 5.** Fischer, Furtwängler (EMI).
Beethoven: **Concierto para piano número 5.** Benedetti, Celebidache G. P.).
Beethoven: **Concierto para violín.** Menuhin, Furtwängler (EMI).
Beethoven: **Integral de los «Cuartetos».** Cuarteto Húngaro (EMI).
Beethoven: **Integral de los «Cuartetos».** Cuarteto Vegh (DISCOPHILES FRANÇAIS).
Beethoven: **Trío «Archiduque».** Casals, Cortot, Thibaud (EMI).
Beethoven: **Integral de las «Sonatas para "cello" y piano».** Rostropovitch, Richter (PHILIPS).
Beethoven: **Integral de las «Sonatas para piano».** Arthur Schnabel (EMI).
Beethoven: **Missa Solemnis.** Otto Klemperer (EMI).
Berg: **Wozzeck.** Karl Böhm (DG).
Berlioz: **Les Troyens.** Colin Davis (PHILIPS).
Boulez: **Le Marteau sans Maître.** Pierre Boulez (CBS).
Brahms: **Integral de las «Sinfonías» y «Oberturas».** Bruno Walter (CBS).
Brahms: **Sinfonía número 1.** Wilhelm Furtwängler (Berlín, 1951) DG).
Brahms: **Concierto para piano número 1.** Horowitz, Walter (BWS, G. P.).
Brahms: **Concierto para piano número 1.** Arrau, Giulini (EMI).
Brahms: **Concierto para piano número 2.** Backhaus, Schuricht (DECCA).
Brahms: **Concierto para piano número 2.** Barenboim, Barbirolli (EMI).
Brahms: **Doble Concierto para violín y «cello».** Oistrakh, Rostropovitch, Szell (EMI).
Brahms: **Concierto para violín.** Oistrakh, Klemperer (EMI).
Brahms: **Concierto para violín.** Oistrakh, Szell (EMI).
Brahms: **Sonatas (2) para violonchelo y piano.** Du Pré, Barenboim (EMI).
Brahms: **Sextetos (2).** Menuhin, Aronowitz, Gendron (EMI).
Brahms: **Requiem Alemán.** Rudolf Kempe (EMI).
Brahms: **Integral de la obra para piano.** Julius Katchen (DECCA).
Bruckner: **Sinfonía número 4.** Karl Böhm (DECCA).
Bruckner: **Integral de la música religiosa.** Eugen Jochum (DG).
Chopin: **Antología de la obra pianística.** Arthur Rubinstein (RCA).
Chopin: **Valses.** Dinu Lipatti (EMI).
Chopin: **Estudios.** Maurizio Pollini (DG).
Debussy: **Preludios para piano,** Libro I. Walter Gieseking (EMI).
Debussy: **Images Children's Corner.** Arturo Benedetti-Michelangeli (DG).
Debussy: **Pelleas et Melisande.** Pierre Boulez (CBS).
Dvorak: **Concierto para violonchelo.** Casals, Szell (EMI).
Falla: **Concierto para clave.** Veyron-Lacroix, Argenta (COLUMBIA).
Fauré: **Cuarteto con piano número 2.** Long, Thibaud, Fournier, Vieux (EMI).
Franck: **Sonata para violín y piano.** Oistrakh, S. Richter (MELODIA).
Grieg/Schumann: **Conciertos para piano.** Lipatti, Karajan, Galliera (EMI).
Händel: **Cantata «Lucrezia» y arias.** Janet Baker, R. Leppard (PHILIPS).
Haydn: **Integral de las «Sinfonías».** Antal Dorati (DECCA).
Haynd: **Doce «Sinfonías de Londres».** Sir Thomas Beecham (EMI).
Haydn: **Sinfonías 93-98.** George Szell (CBS).
Haydn: **La Creación.** Karl Forster (EMI).
Liszt: **Integral de los «Poemas Sinfónicos».** Bernard Haitink (PHILIPS).
Liszt: **Conciertos para piano.** Emil von Sauer, Weingartner (EMI).
Liszt: **Sonata en Si menor.** Wladimir Horowitz (EMI).
Mahler: **Sinfonía número 3.** Jascha Horenstein (UNICORN).
Mahler: **Sinfonía número 4.** Willem Mengelberg (TURNABOUT).
Mahler: **Sinfonía número 6.** George Szell (CBS).
Mahler: **Sinfonía número 8.** Sir Georg Solti (DECCA).
Mahler: **Sinfonía número 8.** Wynn Morris (INDEPENDENT WORLD RELEASES).
Mahler: **Sinfonía número 9.** Otto Klemperer (EMI).
Mahler: **Sinfonía número 9.** Carlo María Giulini (DG).
Mahler: **Das Lied von der Erde.** Ferrier, Patzak, Walter (DECCA).

Beethoven, Casals, Cortot, Thibaud o la Música.

La grabación más importante producida en España.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Liszt, bebido en la propia fuente.

Premio RITMO 1977: la técnica al servicio de la cultura.

Mahler: **Lieder eines fahrenden Gesellen.** Fischer-Dieskau, Furtwängler (EMI).
Mahler: **Kindertotenlieder.** Kathleen Ferrier, Bruno Walter (EMI).
Mahler: **Des Knaben Wunderhorn.** Schwarzkopf, Fiescher - Dieskau, Szell (EMI).
Mahler: **Rückert-Lieder.** Janet Baker, Sir John Barbirolli (EMI).
Messiaen: **Obra para órgano.** Olivier Messiaen (ERATO).
Mompou: **Integral de la obra pianística.** Federico Mompou (ENSAYO).
Monteverdi: **Orfeo.** Nikolaus Harnoncourt (TELEFUNKEN).
Mozart: **Las seis últimas «Sinfonías».** Bruno Walter (CBS).
Mozart: **Integral de los «Conciertos para piano».** Daniel Barenboim (EMI).
Mozart: **Conciertos para piano números 15-27.** R. Casadesus, G. Szell (CBS).
Mozart: **Integral de los «Cuartetos».** Cuarteto Italiano (PHILIPS).
Mozart: **Ciclo de óperas («Così», «Bodas», «Don Giovanni»).** Fritz Busch (Glyndebourne 1934/6) (EMI).
Mozart: **Las Bodas de Fígaro.** Erich Kleiber (DECCA).
Mozart: **La Flauta Mágica.** George Szell (Salzburg, 1959) (G. P.).
Mozart: **La Flauta Mágica.** Otto Klemperer (EMI).
Mozart: **Don Giovanni.** Wilhelm Furtwängler (Salzburg, 1953) (MORGAN, G. P.).
Mussorgsky: **Cuadros de una Exposición.** Orq. Ravel-Giulini (DG).
Mussorgsky: **Cuadros de una Exposición,** piano. Horowitz (RCA).
Pfitzner: **Palestrina.** Rafael Kubelik (DG).
Puccini: **Tosca.** Víctor de Sabata (EMI).
Puccini: **La Boheme.** Sir Thomas Beecham (EMI).
Rachmaninoff: **Integral de los «Conciertos».** Rachmaninoff, Stokowski, Ormandy (RCA).
Rimsky-Korsakoff: **Scheherazade.** Pierre Monteux (RCA).
Schönberg: **Pelleas und Melisande.** Sir John Barbirolli (EMI).
Schönberg: **Obra integral para conjunto de cámara.** David Atherton (DECCA).
Schönberg, Berg, Webern: **Integral de los «Cuartetos».** C. La Salle (DG).
Schönberg: **Integral de la obra pianística.** Maurizio Pollini (DG).
Schönberg: **Moses und Aron.** Michael Gielen (PHILIPS).
Schubert: **Sinfonía número 9.** Wilhelm Furtwängler (DG).
Schubert: **Obras pianísticas de la última época.** Alfred Brendel (PHILIPS).
Schubert: **Impromptus.** Edwin Fischer (EMI).
Schubert: **Quinteto D. 956.** Casals, Vegh, Szabo, etc. (PHILIPS).
Schubert: **Integral de los «Lieder».** Dietrich Fischer-Dieskau, Moore (DG).
Schubert: **Winterreise.** Dietrich Fischer - Dieskau, Gerald Moore (EMI).
Schubert: **Selección de «Lieder».** Elisabeth Schwarzkopf, E. Fischer (EMI).
Schumann: **Sinfonía número 4.** Wilhelm Furtwängler (DG).
Schumann: **Carnaval.** Arturo Benedetti-Michelangeli (EMI).
Schumann: **Kreisleriana.** Wladimir Horowitz (CBS).
Schumann: **Dichterliebe, Frauenliebe.** Lotte Lehman, B. Walter (CBS).
Schumann: **Frauenliebe und Leben.** Kathleen Ferrier, Bruno Walter (DECCA).
Schumann: **Escenas del «Fausto».** Benjamin Britten (DECCA).
Shostakovitch: **Sinfonía número 14.** Mtislav Rostropovitch (MELODIA).
Sibelius: **Sinfonía número 2.** Robert Kajanus (EMI).
Stockhausen: **Canto del Adolescente.** Karl-Heinz Stockhausen (DG).
R. Strauss: **Don Quijote.** Rostropovitch, Koch, Karajan (EMI).
R. Strauss: **Sinfonía Alpina.** Rudolf Kempe (EMI).
R. Strauss: **Also sprach Zarathustra.** Herbert von Karajan (DG).
R. Strauss: **Cuatro últimos «Lieder».** Schwarzkopf, Szell (EMI).
R. Strauss: **Elektra.** Sir Georg Solti (DECCA).
R. Strauss: **Der Rosenkavalier.** Erich Kleiber (DECCA).
R. Strauss: **Der Rosenkavalier.** Herbert von Karajan (EMI).
Stravinski: **Antología de la música orquestal.** Ernest Ansermet (DECCA).
Stravinski: **Le Sacre du Printemps.** Igor Markevitch (EMI).
Tchaikovski: **Concierto para piano número 1.** Horowitz, Toscanini (RCA).
Tchaikowski: **Trío.** Gilels, Kogan, Rostropovitch (MELODIA).
Verdi: **Requiem.** Arturo Toscanini (RCA).
Verdi: **Requiem.** Carlo María Giulini (EMI).
Verdi: **Don Carlos.** Carlo María Giulini (EMI).
Verdi: **Falstaff.** Leonard Bernstein (CBS).
Villalobos, Canteloube: **Canciones.** Anna Moffo, L. Stokowski (RCA).
Vivaldi: **Antología de los «Conciertos».** I. Musici (PHILIPS).
Wagner: **Wessendoklieder.** Kirsten Flagstad, Hans Knappertsbusch (DECCA).
Wagner: **Der Fliegende Holländer.** Hans Hotter, Clemens Krauss (BASF).
Wagner: **Tristan und Isolde.** Wilhelm Furtwängler (EMI).
Wagner: **Der Ring des Nibelungen.** Hans Knappertsbusch (Bayreuth), 1957) (ESTRO ARMONICO, G. P.).
Wagner: **Parsifal.** Hans Knappertsbusch (Bayreuth, 1951) (DECCA).
Webern: **Integral de su obra.** Robert Craft (CBS).
The Art of Courtly Love. David Munrow (EMI).
Canciones españolas del siglo XX. Victoria de los Angeles (EMI).
Concierto en la Casa Blanca. Pau Casals (CBS).
Cantos sefardíes. Sofie Noël (PHILIPS).
Fiesta en Viena. Hans Knappertsbusch (DECCA).
Música antigua de Inglaterra, Alemania, Flandes y España. Studio der Frühen Musik (TELEFUNKEN).
Música de Danza de la época de Praetorius. Fritz Neumeyer (DG/ARCHIV).
Die Wiener Schule (Obras orquestales de Schönberg, Berg y Webern. Herbert von Karajan (DG).

Un clásico del siglo XX.

La belleza de la voz en el rostro de la más inolvidable intérprete de Mahler.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Si disfruta con la Música Clásica este anuncio le sonará a Música Celestial

Porque ponemos ante sus ojos la más grande oferta de Música Clásica jamás lanzada en España.

Fíjese.

Le ofrecemos 27 magníficos álbumes que contienen las obras maestras de los grandes genios, a un precio verdaderamente excepcional.

Y en cada uno de estos álbumes Vd. encontrará, gratis, el Catálogo General de todos los discos y cassettes editados bajo el sello Philips Música Clásica.

Y además, un obsequio de 1.000 Ptas.: 5 cheques de 200 ptas. cada uno, para descontar individualmente en la compra de cualquier disco o cassette del Catálogo General Philips Música Clásica.

Esta magnífica promoción especial finalizará el 31.1.78.

Bach Sonatas y Partitas 3 LP's Precio Oferta **1.140** Ptas.	**Mozart** Las 20 Grandes Sinfonías 8 LP's Precio Oferta **3.040** Ptas.	**Schoenberg** Moisés y Aarón 2 LP's Precio Oferta **760** Ptas.
Beethoven Integral Cuartetos 10 LP's Precio Oferta **3.800** Ptas.	**Mozart** Las Sinfonías de Juventud 8 LP's Precio Oferta **3.040** Ptas.	**Schubert** Música para Piano (1822-1828) 8 LP's Precio Oferta **3.040** Ptas.
Beethoven Sonatas Cello y Piano 2 LP's Precio Oferta **760** Ptas.	**Mozart** Integral Cuartetos 9 LP's Precio Oferta **3.420** Ptas.	**Verdi** I Masnadieri 3 LP's Precio Oferta **1.140** Ptas.
Boccherini 6 Sinfonías 3 LP's Precio Oferta **1.140** Ptas.	**Mozart** Cosi Fan Tutte 4 LP's Precio Oferta **1.520** Ptas.	**Vivaldi** Integral Concierto Op. 11 y 12 3 LP's Precio Oferta **1.140** Ptas.
Brahms Integral Sinfonías y Conciertos 8 LP's Precio Oferta **3.040** Ptas.	**Mozart** Sonatas Violín y Piano 6 LP's Precio Oferta **2.280** Ptas.	**Vivaldi** Juditha Triumphans 3 LP's Precio Oferta **1.140** Ptas.
Bruckner Integral Sinfonías 12 LP's Precio Oferta **4.560** Ptas.	**Mozart** Integral Conciertos Viento 4 LP's Precio Oferta **1.520** Ptas.	**Wagner** Holandés/Tannhauser/Parsifal 11 LP's Precio Oferta **3.900** Ptas.
Haydn 17 Grandes Sinfonías 9 LP's Precio Oferta **3.420** Ptas.	**Mozart** Integral Sonatas Piano 6 LP's Precio Oferta **2.280** Ptas.	**Wagner** Tristán/Maestros/Lohengrin 14 LP's Precio Oferta **4.950** Ptas.
Haydn La Fedeltá Premiata 4 LP's Precio Oferta **1.520** Ptas.	**Puccini** Tosca (Caballé-Carreras) 2 LP's Precio Oferta **760** Ptas.	**Antología de la Zarzuela** Dir. I. Markevitch 2 LP's Precio Oferta **720** Ptas.
Monteverdi Madrigales (Libros VIII, IX, X) 5 LP's Precio Oferta **1.900** Ptas.	**Rossini** Elisabetta 3 LP's Precio Oferta **1.140** Ptas.	**Homenaje a Pablo Casals** 7 LP's Precio Oferta **2.660** Ptas.

Y por un precio pequeño un regalo grande

Por 250 Ptas. le ofrecemos ahora la posibilidad de adquirir "Las 4 estaciones" de Vivaldi, en la consagrada versión de I Musici, conteniendo además 5 cheques-descuento de 200 ptas. cada uno y, también, el Catálogo General Philips Música Clásica.

¿No es una magnífica ocasión para hacer, o hacerse, un soberbio regalo?

PHILIPS

Música Clásica

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

APUNTES PARA UNA INTERPRETACION DEL DISCO CLASICO EN EL CENTENARIO DEL FONOGRAFO

(Para Rosa y Enrique Labat)

Por JOAQUIN RUBIO TOVAR

Este trabajo ha sido publicado en dos partes en los números 104 y 109 de la revista Reseña, *correspondientes a abril y noviembre de 1977. El autor ha rehecho la primera parte de su estudio con vistas a la publicación global del trabajo en el presente número de RITMO.*

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Aunque hoy todavía no nos sea posible interpretar sociológicamente el disco con un sentido muy riguroso, pues estamos metidos en la misma vorágine, y el fenómeno nos invade y nos supera (porque la época del disco es nuestra época y tenemos, por tanto, los mismos demonios que él), voy a intentar exponer algunas cuestiones relacionadas con el tema, que me han ido surgiendo al tomar contacto con el complejo mundo de las grabaciones. La interpretación deberá correr a cargo de sociólogos de la cultura. Yo me voy a limitar tan sólo a esbozar algunos aspectos de este fenómeno, a caballo entre el arte y el mercado.

Cuando aparecen las primeras gramolas con aquellos legendarios discos de pasta, la ópera y el concierto sinfónico son los dos grandes actos sociales a través de los que se manifiesta la Música. Nadie sospechaba que el tosco sonido que salía del altavoz pudiera llegar a ser considerado un instrumento más de difusión de la música e incluso ser considerado por algunos como un sustituto de la ópera y el concierto. Pero lo que en un principio parecía que iba a ser un simple elemento auxiliar se convirtió en un poderoso caballero, ayudado por unos avances técnicos y una industria que poco a poco fueron dando presencia a aquel sonido vacilante, hasta alcanzar una gran perfección. Esta industria del disco crea figuras de la dirección de orquesta y de la interpretación, trata con interés muy distinto a los compositores, fomenta aficiones pasajeras... Es, en suma, un fenómeno que manipula con un enorme poder en muchas ocasiones la propia música; un fenómeno que viviendo en un principio de la música y dependiendo totalmente de ella, se ha vuelto, con el tiempo y el dinero, en un ser del que depende a veces la misma música, o que al menos tiene tanto importancia como ella en muchos aspectos.

Un solo autor, Mahler, y dos concepciones... Rafael Kubelik y...

LA SUPERVALORACION DEL INTERPRETE

El análisis comparativo de versiones

1. A medida que **el disco,** secundado por la técnica, ha ido perfeccionándose, **ha potenciado la figura del intérprete hasta límites insospechados,** abriendo las puertas a directores e intérpretes en general, que, si no fuera por el disco, nunca hubieran entrado a formar parte del mundo de la música. He oído comentar a aficionados madrileños con muchos años de conciertos a sus espaldas cómo en los primeros años del Monumental se iba fundamentalmente a "escuchar la obra que se tocaba", y más en segundo plano (por supuesto, con excepciones) a "ver al director". Con todo lo exagerada que puede parecernos esta afirmación, creo que se trata de una observación interesante.

La figura del director de orquesta y del intérprete en general están supervaloradas, y esto se debe, sin lugar a dudas, a la influencia del disco. Veamos esto último más despacio.

2. Resulta fascinante entender la **Música** como un **arte que necesita tiempo para desarrollarse.** Es decir, que una de las coordenadas fundamentales que precisa para existir es el tiempo. Así, por ejemplo, la **Sinfonía concertante de Mi bemol mayor, para violín, viola y orquesta,** de Mozart, puede durar treinta y tres minutos, treinta y medio, treinta y dos minutos y veintiséis segundos..., según los "tempos" empleados, pero es el compositor quien ha "programado" el tiempo futuro con el tiempo de una obra, con el "sonido" que él ha creado. Se trataría entonces de **dos tiempos: uno, el tiempo físico, y otro, el tiempo que dura la obra,** marcado ya por el compositor, y que forzosamente se realiza en el primero. Entre estos dos tiempos se mueve el intérprete. Y de aquí la importancia de su misión: la magia de dar vida a algo que estaba encerrado (pensado, soñado) en la partitura. Y esta es la capacidad del intérprete, del auténtico intérprete, entre la fidelidad a lo escrito en el pentagrama y su inspiración.

El disco ha conseguido hacernos asequible el mundo que el intérprete constituye, con una serie de diferencias notables respecto al concierto en directo. Si en éste se siente la música mucho más próxima, la música que se está haciendo para nosotros en un momento determinado, la **irrepetible música en vivo,** que nace, deja un poso en nosotros y luego se va o se nos queda en un rincón de la memoria, **en el disco la interpretación puede repetirse,** estudiarse, analizarse, disecarse: podemos oírla cuantas veces queramos. Y ya sólo nos queda un paso: **podemos compararla a otras interpretaciones.** Podemos escuchar un fragmento de una obra, y al comparar con otras versiones de este mismo fragmento comprobaremos (o no) que el pasaje es interpretado de una manera completamente distinta. El fragmento en cuestión puede aparecer como nuevo en determinado director, que destaca, por ejemplo, en un momento determinado la entrada de oboes o logra un pianísimo, cuyo efecto en toda la obra no se había descubierto antes. Esto permite algunas veces descubrir aspectos de una obra que antes permanecían velados, con lo que se pueden comprobar influencias de otros autores en esta obra, o de ésta en otras obras, que no habían sido observadas antes. El director que para muchos se llevaría la palma en este aspecto es Pierre Boulez. En casi todas las obras que toca deja una huella profunda, gracias a su análisis y su lucidez, encontrando timbres nuevos e insospechados y aclarando pasajes confusos. A su "Adagio" de la **Décima sinfonía** de Mahler o a su Debussy me remito.

Esta es, pues, **una de las grandes aportaciones del disco: abrirnos el horizonte de muchas obras,** mostrándonos dimensiones de éstas que antes no eran perceptibles. Vayamos a un ejemplo concreto. Si se compara el ciclo sinfónico mahleriano dirigido por Rafael Kubelik con el de Leonard Bernstein se comprobará, como decía Manuel Chapa, que:

"... la visión de Kubelik es más romántica que postromántica, es más romántica que expresionista; es, en suma, exponente más de una tradición musical del siglo XIX que premonición de la música del XX. Todo lo contrario de lo que sucede en la lectura de Bernstein, que enfoca el ciclo más bien desde su prisma "a posteriori", o de las versiones, no editadas aún en disco, que yo sepa, de la **Quinta** y de la **Séptima,** que pude oír en cinta grabada en concierto de Pierre Boulez. Este las proyecta decididamente desde la perspectiva que el siglo XX, a través de la escuela de Viena, ofrece como verdadero antecedente del fenómeno creativo musical más importante del siglo" (1).

Es decir, que a través de la interpretación podemos comprobar fácilmente, al comparar dos versiones diferentes de una misma obra, cómo un autor está a caballo entre dos concepciones distintas de la Música, por ejemplo. A esta conclusión se puede llegar por otros caminos: puede hacerse un estudio riguroso de partituras, o bien podemos llegar a ella a través de conciertos en vivo (en cualquier país europeo; por estos lares, Bernstein, Kubelik y Boulez vienen poco), en que se repita la misma obra por dos directores diferentes en poco tiempo, proceso que se ve facilitado gracias al disco o a la grabación en cinta.

3. Hace poco he sido testigo del comentario de un aficionado en una tienda de discos. La pequeña anécdota arroja luz sobre lo que se ha tratado hasta aquí. El aficionado en cuestión comentaba con otro: "... pero... si ya hay una buena grabación de las **Sinfonías** de Brahms (hablaba de Bruno Walter), ¿para qué sacan más?". Ante ellos se alineaban las versiones de Walter, Karajan, Abbado y Kerstez. Lo que el aficionado no tenía en cuenta es que las **Sinfonías** de Brahms (léase cualquier obra o partitura grabada o grabable) no se "agotan" para la industria del disco: la primera grabación no es más que el paso inicial de un largo camino. **Lo que, precisamente, ha potenciado el disco han sido las distintas versiones de las obras.** Las **Sinfonías** de Beethoven o Brahms, repito, no se "agotan" discográficamente por estar ya grabadas. La perfección de una versión , el carácter inalcanzable de su calidad no es un factor que determine que la obra no vuelva a ser grabada. Así lo atestiguan el **Tristán,** de Wagner, por Furtwängler, o la **Misa Solemnis,** de Beethoven, que han vuelto a ser grabados, y en algunos casos con un nivel muy inferior de calidad.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

... **distintas, pero igualmente válidas.**
... **Leonard Bernstein.**

PRO Y CONTRA

Para el aficionado ingenuo y para el no tan ingenuo bastan una campaña de publicidad bien llevada, una buena presentación discográfica y las palabras de algún crítico para el lanzamiento de un nuevo genio o un "monstruo" de la interpretación. El individuo de que se trate puede ser un genio, pero **lo grave es cómo se quitan y se ponen los genios, en parte debido al disco.** Basta que no se publiquen durante una temporada discos de Sviatoslav Richter, y sí de Baremboim y Backhaus, para que se olvide al primero o se le minusvalore y se idolatre a los otros dos, hasta que la llegada de Weissenberg a la sala de conciertos acompañado de la ya citada campaña publicitaria ("posters", discos en oferta) haga olvidar a los otros. Pero poco después llega un disco de Horowitz al mercado español, y la brújula loca de las aficiones vuelve a cambiar de norte, y sólo la aparición de Pollini con sus **Estudios,** de Chopin, nos hace pensar si realmente estaremos ante el pianista del siglo; pero en España se acaba de descubrir a Brendel, y...

Ni que decir tiene que este fenómeno no es general, pero sí está, desgraciadamente, bastante extendido. Se trata de un fenómeno que va más allá del disco, pero él ha sido uno de los causantes de este quita y pon de intérpretes. Este constante cambio me parece grave, porque se juega con el trabajo interpretativo del artista (Richter, Barenboim, Backhaus, Weissenberg, Horowitz, Pollini, Brendel... son en su estilo impresionantes pianistas, independientemente de ser juguete a veces de las Casas discográficas). Sucede, además, que se llega al extremo de olvidar la obra de la que se habla, y la discusión y los comentarios acaban centrándose exclusivamente en particularidades de la interpretación, que la mayoría de las veces son superficiales, carentes de razonamiento y que parecen llevar implícito a veces el conocimiento profundo de la obra.

Este ir y venir de opiniones provoca un curioso ejemplar dentro de la fauna de los ignorantes con pretensiones. Es el listillo —perito en discos (perito en nada)— que ha oído (le han oído) todas las versiones de todas las obras, y que inmediatamente cataloga y clasifica a los intérpretes: éste, académico y frío; aquél, objetivo y preciso; ése, romántico y alado; éste, de técnica infalible y mecanismo deslumbrante. De vez en cuando llega un entendido que le dice que la **Sinfonía fantástica,** de Berlioz, interpretada por Ozawa es un disparate, aunque él sea un gran director, para que el listillo tenga ya una opinión y pueda decir que Ozawa es un gran técnico, pero que en esta obra ha patinado.

No quiero quitar al disco el valor cultural que indiscutiblemente tiene, pero sí resaltar que **esta potenciación de la interpretación ha tenido dos caras: por un lado, abre el horizonte de la obra; por** otro, **lo cierra, porque ha provocado una tendencia a estudiar las obras sólo a través de ésta,** dejando de lado muchos aspecto de carácter teórico o histórico de tanta o mayor importancia que el aspecto interpretativo. Me molesta oír decir a determinadas personas: "Sawallisch no tiene ni idea", sobre todo cuando esas personas no saben ni lo que es la clave de sol y son incapaces de seguir o siquiera percibir un ritmo. Esta es, pues, otra vertiente del disco: el listillo que repite opiniones sin haber profundizado jamás en ellas, que sólo se fija en minucias y se olvida de la obra y el compositor.

INTERPRETE Y DISCO

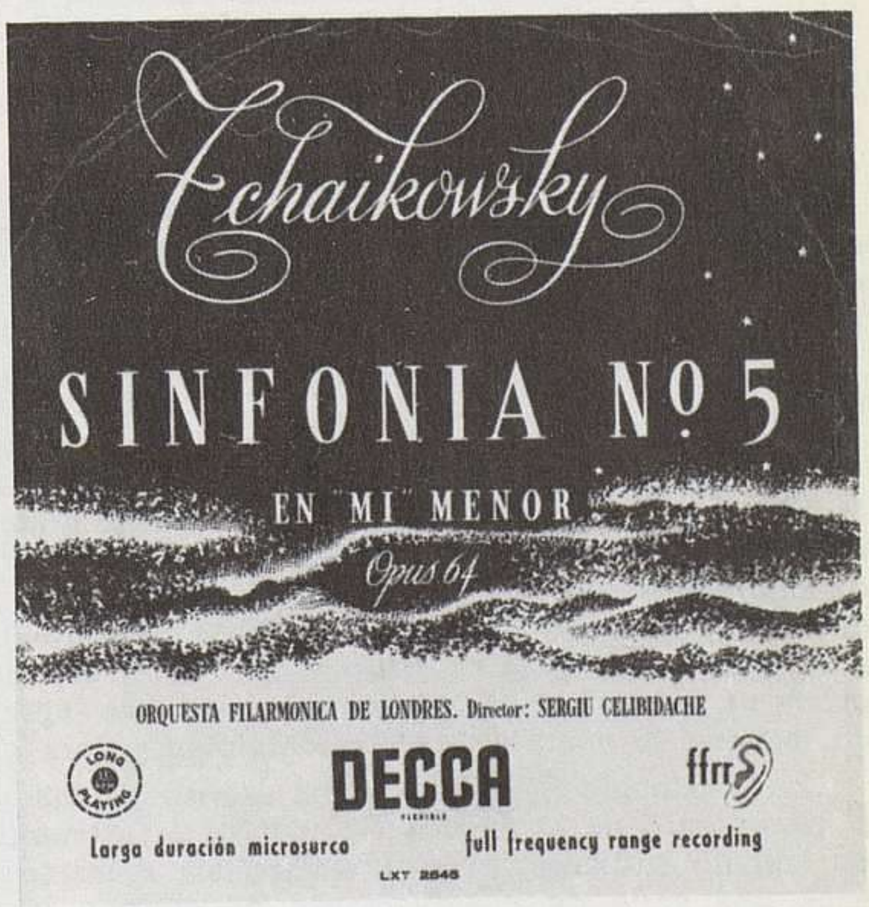
Herbert von Karajan es, sin lugar a dudas, un **ejemplo de intérprete que debe al disco más de lo que muchos sospechamos.** Quiero dejar sentado desde ahora, para evitar suspicacias, que considero a Karajan un formidable director, independientemente de sus relaciones con el disco. Pero, para mí, es indudable que el fenómeno Karajan se ha producido de manera especial gracias al disco. La publicidad montada en torno suyo hace pensar que va dedicada fundamentalmente a destacar su carácter de intérprete —creador por encima de la imagen intérprete— fiel a lo escrito. ¿Qué representan si no estas portadas de las **Sinfonías** de Beethoven, por ejemplo, con su imagen, brazo señalando al instrumento lejano, concentración, tensión..., sino una muestra para que se tenga en cuenta que Karajan **interpreta** Beethoven, Strauss...? Parece como si al comprar la **Sinfonía Pastoral** dirigida por él se comprara en realidad: "Karajan interpreta la **Pastoral** de Beethoven". Es sabido que Karajan presta una enorme atención al disco. Parece ser que el director en cuestión está empezando ahora a grabar Mahler de forma sistemática. El primer director en grabar el ciclo sinfónico completo fue, según mis noticias, Leonard Bernstein. Después Abravanel, Solti, Kubelik, Haitink..., y ya, sin grabar el integral, Barbirolli, Horenstein, Walter, Klemperer, Giulini, Szell, Boulez... Es probable que Karajan conozca buen número de estas grabaciones. El disco permite conocer los defectos y los hallazgos de los restantes colegas. Antes se han atrevido otros con un autor difícil. Ahora, seguro ya de no equivocarse, graba él con su orquesta "su Mahler", casi sin riesgos de ningún tipo. Desde luego, su interpretación no es una mezcla de las demás. Es imposible olvidar su inconfundible timbre y su sonido característico. Pero pienso que quizá sea más válido e interesante el esfuerzo de Bernstein al grabar el ciclo el primero (jugando, de acuerdo, con astucia la baza de ser el primero en grabarlo), con todos los fallos (?) que se quiera apreciar en su interpretación.

DE CELIBIDACHE A STOCKHAUSEN

Celibidache: no al disco

En los comentarios biográficos que dedicaban los programas de concierto del Teatro Real a Celibidache, leíamos: "Contrario a la comercialización de la música, Sergio Celibidache es el único director de fama internacional que no graba discos. Según él, el espacio musical es una realidad irreemplazable; el disco tiene un valor exclusivamente histórico, pero no estético". En un artículo publicado recientemente (2), Alfredo Orozco explicaba esta idea apoyándose en unas declaraciones del propio Celibidache.

El director rumano esgrime especialmente un argumento: **el micrófono es incapaz de registrar con toda fidelidad la música.** Se expresa en estos términos: "No se puede escuchar una grabación en las mismas condiciones en que fue realizada, y resulta incontrovertible que la acústica tiene una función vital, por ejemplo, en la elección de los tiempos. El tiempo que un director tiene que elegir en una sala de conciertos en Berlín puede no valer para una sala de Londres, pongamos por caso. Los tiempos de reverberación constituyen un criterio esencial y diferente, como es lógico, de unas salas a otras. Si no se tienen en cuenta estas reglas de carácter ma-

Carpeta de uno de los raros testimonios discográficos del arte de Celibidache. El director rumano llega al extremo de romper sus viejos discos cuando consigue hacerse con algún ejemplar.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Karlheinz Stockhausen: el disco como «instrumento» de la música electrónica.

temático puede producirse una gran confusión de la interpretación musical".

Más adelante comenta a un ingeniero de sonido (siempre cito por el artículo de Orozco): "Un micrófono es capaz de amplificar unos tonos y cancelar otros. Una grabación puede contener sonidos interesantes y atractivos, pero desde un punto de vista completamente heterodoxo desde un ángulo estrictamente musical. ¿Qué hay de auténtico, entonces, en una grabación".

La objeción de Celibidache es realmente seria. Según él, lo que se escucha en el disco no es lo que se ha escuchado en el estudio o la sala de concierto: el micrófono no puede ser totalmente fiel. Además, las condiciones acústicas varían tanto de una sala a otra, de una habitación a otra, que la interpretación variaría de acuerdo con las distintas acústicas.

Pero pienso que **el disco ha partido ya de esta limitación,** que el disco **ha construido un mundo particular con esta característica negativa.** En cuanto a las relaciones entre disco y concierto en vivo, creo que hay que señalar un hecho que, a mi juicio, está claro: **el disco no es en ningún caso sustituto del concierto. Sería, en todo caso, una abstracción del mismo.** El carácter único e irrepetible de la música que se está haciendo para nosotros, en directo, es un mundo ajeno al disco (3).

Celibidache parte, entre otras razones, de la incapacidad de la técnica para negarse a grabar. Yo desearía añadir algo que, aun lindando con lo futurible, no deja de ser un factor a tener en cuenta, si se echa un vistazo a la historia del disco. Me refiero a los avances técnicos. **La técnica nos ha enseñado a no apostar contra ella:** lo que hoy no es capaz de conseguir, mañana sí. No somos capaces de imaginar una "infinitofonía" que sustituya a la estereofonía o a la cuadrafonía. Es, precisamente, en su capacidad de avance y sorpresa donde está la fuerza y la destrucción de la técnica. El problema se acerca a la ciencia ficción: que la técnica perfeccione hasta tal punto el micrófono que no podamos percibir diferencia entre lo que oímos en la sala de conciertos y en el disco...

Veamos, para terminar, una postura distinta, y me atrevería a sugerir que opuesta, a la de Celibidache: la de un compositor que en determinado momento de su carrera necesitó el disco (la cinta) para componer su música: Karlheinz Stockhausen.

Stockhausen: El poder del disco.

1. El disco ha sido y es un medio de difusión de la música. Existe a su disposición un material para ser grabado, prácticamente inagotable. Podemos, pues, afirmar con Perogrullo que el disco nació dependiente de él. En ningún momento ha sido imprescindible para el desarrollo de la música, ni ha sido vehículo básico (hasta hace muy pocos años) para su difusión. Sin embargo, según el compositor, **existe un tipo de música que sólo puede ser reproducida por el disco,** porque se compone fundamentalmente para él.

2. Karlheinz Stockhausen ha escrito páginas importantes sobre el nacimiento de la música electrónica e instrumental. Me refiero a un trabajo titulado "Música electrónica e instrumental" (4). En él hace una serie de observaciones de enorme interés para nuestro tema. La cita —necesariamente extensa— plantea cuestiones más que discutibles, pero siempre interesantes para lo que aquí se viene tratando: "Cintas sonoras, discos y radio han variado profundamente las relaciones entre música y oyente. La mayor parte de la música se oye por altavoces. ¿Y qué han hecho hasta ahora los que producen discos y emisiones de radio? Han reproducido una música que en tiempos pasados fue escrita para salas de concierto y teatros de ópera; exactamente como si el cine se hubiera limitado a fotografiar las antiguas obras de teatro. Y las emisoras prueban a dar a estos reportajes de conciertos y de ópera tal perfección, que le haga al oyente imposible diferenciar el original y la copia: la ilusión ha de ser completa. Este engaño a sabiendas ha sido siempre más y más perfeccionado, del mismo modo que en la actualidad, con los métodos modernos de impresión, se hacen reproducciones de Rembrandt que a veces ni un experto puede distinguir del original. Todo esto se deriva de una sociedad que, hasta culturalmente, vive de la conserva".

Pasa después a analizar el papel de la música electrónica:

"Cuando la radio se hubo convertido en una tal fábrica de conservas ocurrió algo inesperado: la música electrónica entró en juego; una música que respondía total y funcionalmente a las cualidades específicas de la radio. No era música que hubiera de recogerse en algún lugar, sobre un estrado, con un micrófono, y luego se conservase para ser reproducida; era música que se originaba con ayuda de los tubos electrónicos y existía sólo en la cinta sonora, y sólo con altavoces podía escucharse.

De lo que representa el nacimiento de una legítima y funcional música para altavoces sólo puede darse cuenta el que haya mirado alguna vez a través de las vidrieras de los estudios de una emisora o de un centro de grabación de discos, donde los músicos, como en un acuario, tocan durante horas para las paredes; con mucha precisión y sin espontaneidad, sin contacto alguno con los oyentes. ¿Y qué tocan? Música que fue escrita para otros fines distintos, sin haber pensado en absoluto en la radio... Los radioyentes comprenderán más tarde o más temprano cuán lógico es que llegue por el altavoz y de ninguna otra manera puede percibirse" (5).

Son demasiados los problemas planteados (6) como para irlos comentando uno por uno, porque exigirían otro artículo. Sin embargo, no quiero dejar de señalar mi disconformidad con parte de lo expresado por el compositor alemán. En primer lugar, pienso que Stockhausen exagera al decir que ni un experto es capaz ya de distinguir un original de Rembrandt de una copia. Creo que **el experto sigue siendo todavía capaz de descubrir el fraude.** Pero si sucediera tal y como Stockhausen piensa, es decir, que nadie pudiera observar diferencias, ¿qué criterios le moverían a él a escoger uno u otro? Nada de esto parece inquietarle. La cuestión vuelve a plantearse en el plano ficticio, aunque para el músico sea ya una realidad.

En segundo lugar, **la música electrónica no ha sido la panacea que ha "salvado" al disco,** dándole una dimensión definitiva y auténtica. En su momento tuvo gran importancia en el desarrollo de la música de nuestro siglo, pero en la actualidad no se trata más que de un camino entre los muchos que existen en la música contemporánea (7).

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Lo que sí es cierto es que los objetivos para los que fue escrita determinada música han variado en muchos casos. Mozart y Haydn compusieron obras que sirvieron casi de "música de ambiente" en banquetes y recepciones. Hoy esa música es escuchada en conciertos, como si hubiera sido compuesta para ser oída en ellos; es utilizada por psicólogos y médicos para relajar a sus pacientes; se emplea en el cine... Indiscutiblemente, el disco está muy relacionado con estos cambios. Y ya sólo una nota para terminar este apartado: este trabajo de Stockhausen es antiguo. Probablemente, él haya cambiado de opinión en muchas de las cuestiones expresadas en el mismo, debido a sus últimas vinculaciones con el yoga y corrientes orientales de pensamiento (8).

DESCRIPCION GENERAL

Pero un estudio sobre el disco nunca estará completo si no se presta atención a la carpeta que lo contiene. Me refiero a las pastas o al cartucho en que el disco o la cinta vienen envueltos. En esta carpeta habría que considerar la portada, los titulares y los comentarios a la obra que se interpreta. Comencemos por los títulos de los discos.

1. Sería posible hacer una clasificación con los títulos que aparecen en las portadas de las carpetas, pero creo que su utilidad sería escasa. Por eso, solamente voy a hacer una, que además resulta obvia. Existen discos que se "llaman" como la obra que se interpreta, por ejemplo: **Fidelio,** de Beethoven. **Fidelio** es la obra interpretada, y en la carpeta aparece su nombre junto al de Beethoven y los intérpretes en cuestión. Por otra parte, hay discos que no se "llaman" como la obra u obras que aparecen interpretadas en ellos, como, por ejemplo, "El triunfo del Barroco". Este tipo de títulos son sólo una orientación general sobre su contenido.

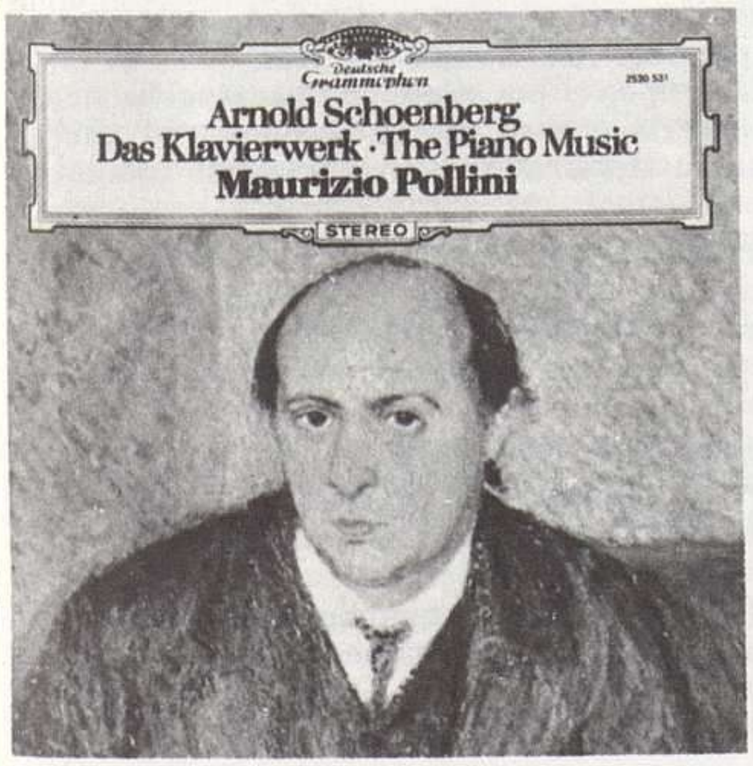
En los discos del primer tipo hay una gran variedad. De unos años a esta parte existe una preferencia clara por grabar la obra completa o parcialmente completa de algunos compositores. Me refiero a casos como las ediciones de la obra de Beethoven (DGG, 27 20 007/18), Bach (ARCHIV, 27 22 010/20), Mozart (PHILIPS, 6747 374/89) y otros. En este sentido es interesante recordar la precisión hecha por Pérez de Arteaga (9) al comentar la versión de Haitink de las **Sinfonías** de Mahler: "La publicación de este álbum dinosaurio (16 discos) comporta, además, una consolidación: la existencia en España, a la par, de los dos **únicos ciclos** Mahler que pueden ser considerados como tales; el que ahora se comenta bajo la rectoría de Haitink, y el de Rafael Kubelik. Ahora que el integral de este último... vuelve a editarse, resulta grato verlos en las tiendas formando doblete. Solti (editado en España) y Bernstein (publicadas en España **Tercera, Séptima** y **Octava);** los otros dos integrales no son ciclos a causa de su dispersión temporal y espacial, sino **colecciones".** Es decir, que ciclo y colección serían unas medidas típicas del disco. El ciclo se grabaría en un tiempo determinado, con un equipo técnico parecido, en la misma sala, a ser posible, y con la misma orquesta quizá. La colección, en cambio, parece más independiente del disco... Se graba, por ejemplo, una sinfonía; años después se graba otra en directo, y a los cinco años otra, pero sin interés en que las grabaciones presenten unidad de cara al mercado discográfico. Pero en este primer tipo caben muchos más discos, aparte de los integrales: las óperas, o cualquier obra que dé el título al disco: **Les Nations,** de Couperin; **Cuatro Preludios y Fugas,** de Rachmaninoff; **Das Paradies und die Peri,** de Schumann...

Pasemos ahora al segundo tipo. La subdivisión aquí, además de inútil, sería prácticamente imposible. Es increíble lo que la imaginación de las Casas ha dado de sí. Encontramos, por ejemplo, tipos de títulos, más o menos afortunados, como **El universo de Clara Schumann** (Hispavox, HARS 740-01/2/3), con obras de Brahms y los esposos Schumann, o bien **Preclásico en Mannheim y Viena** (TK 11549-1/2), con obras de Stamitz, J. C. Bach... Estos títulos no son del todo exagerados; pero echemos un vistazo a los catálogos de discos para entrar de lleno en lo que —si se me permite— podemos llamar "mercado-ficción". Es posible encontrar títulos como **Exitos del Hollywood Bowl,** en el que podemos encuchar al espectacular y americanizado Mehta tocar Ravel, Suppé, Bizet y Tchaikovsky; **Karajan Express** (serie de seis "cassettes" con obras de varios autores. En una de ellas, **Italia,** el director citado interpreta intermedios y fragmentos de óperas de Verdi, Cilea, Puccini, Leoncavallo, Giordano, Mascagni y Rossini); **La gloria de Venecia, Navidad en Venecia** (con obras de Gabrielli, Monteverdi, Bassano), y de aquí a **El violín del diablo, Obras célebres de compositores franceses, Música para sonar, A quoi revent les jeunes filles, Músicos de la escuela del Norte, Virtuosos del arpa y violoncello** y un larguísimo etcétera. Hay que destacar cómo las Casas de discos no han reparado en el disparate cuando la conveniencia del mercado lo requería. Así, se ha llegado a titular un disco **Ensueño: las más bellas piezas románticas para piano** (10), en el que alternan obras como **Para Elisa,** de Beethoven; **Tristeza,** de Chopin, y **El claro de Luna,** de Debussy (!); y en volumen segundo, la **Canción sin palabras,** de Mendelssohn, con los **Jardines bajo la lluvia,** de Debussy (!), y el **Preludio op. 23, número 4,** de Rachmaninoff (!) (11).

Otro de los títulos favoritos es "Fragmentos célebres de...". En vez de célebres puede leerse "conocidos", "famosos", "geniales", "mejores"... Es curioso observar cómo han explotado algunas Casas de discos esos objetivos. Nadie sabe bien en qué dominios se mueve "lo conocido". Se supone que es conocido para una gran cantidad de personas, y pienso en el "Alleluya" del **Mesías,** de Händel, por ejemplo. El cliente es presa fácil de títulos como "Páginas escogidas", "Fragmentos célebres de coros", "El genio de Juan Sebastián Bach", "Las mejores **Arias** de Verdi"... En un solo disco se dispone de "Lo más conocido" (supuestamente, lo mejor), y se piensa que ya "no hay que comprarse toda la obra".

2. Capítulo aparte constituyen los comentarios de las carpetas. Cualquier persona que haya intentado escribir o haya escrito en alguna ocasión sobre una obra musical (me refiero fundamentalmente a escribir con fines divulgativos) conoce las tremendas dificultades de este cometido. El comentario ofrece un doble peligro: o pasarse en el empleo de la palabra e intentar la paráfrasis de la obra que se trate con una lírica bastante dudosa, o pasarse de técnico y hacer un comentario estrictamente musical, con lo que aquel que no tenga conocimientos de música no podrá entenderlo. Pero no son estos los únicos caminos del comentario. Existe, por ejemplo, el curioso caso de carpeta sin comentario. La única presentación del disco es el autor, la obra y el intérprete. Dudo que la política que se esconde detrás de estas publicaciones sea la que algunos compositores desearon para presentar sus obras: la música se explica por sí sola o no se explica. Más bien creo que se trata de descuido o de falta de medios económicos que impiden imprimir un comentario que explique o aproxime al oyente la obra que contiene el disco. Pero, en general, el disco que se vende hoy en el mercado, el disco que ha conseguido una situación muy determinada, es el que viene acompañado de un breve comentario, y si se trata de obra cantada in-

Carpetas «de autor»... **... consecuentes con el valor cultural...** **... de los discos que contienen.**



Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Discos con «protagonista»... **... que se venden por el nombre...** **... del intérprete respectivo.**

cluye los textos y la traducción de los mismos. Los tipos de comentario son muchos. Veamos un ejemplo de comentario pretendidamente lírico. Aparece en el disco RCA-LSC 1163. Se trata de los **Preludios,** de Chopin. Entresaco como muestra unas líneas: "Corte 2.—Corresponde al "número 4, en Mi menor". Constituye un motivo indiferente de sutil opacidad. El "Allegro molto" del **5, en Mi,** es extremadamente característico del estilo de Chopin, en cuanto a su ritmo y preferencia armónica. La síncopa concede al "Preludio" un grato matiz sugestivo de propia firmeza. El **Número 6, en Si menor,** lento, se encuentra teñido de melancólica serenidad a través de su desarrollo..."

Entre los comentarios exprofeso para el disco encontramos la característica ficha técnica, que incluye, por ejemplo, ARCHIV en sus álbumes. En ellas se especifica desde el lugar y la fecha en que se ha grabado el disco y las ediciones de la obra que ha empleado el intérprete hasta el nombre de los ingenieros de sonido.

Existe también un **tipo de notas** que pretende ser algo más que una simple divulgación o explicación de la obra interpretada. **Con ellas se desea aportar algo nuevo a la obra o darle un nuevo enfoque.** En este sentido, el disco ha supuesto un extraordinario medio, que ha posibilitado este tipo de aportaciones originales. Junto a la obra hay siempre posibilidad de insertar ese comentario nuevo, y, desde luego, el disco es un lugar idóneo para este fin. Son dignos de citar comentarios como los de Deryck Cooke a las **Sinfonías** de Mahler (DECCA, SET 469/70, por ejemplo); los de David Munrow sobre instrumentos de la Edad Media y el Renacimiento, para el álbum **The early music Consort of London** (EMI, SLS 988); o los de Ismael Fernández de la Cuesta, para los **Officium Sabbati Sancti,** de Vitoria (HHS, 16/17/18). En algunos casos este tipo de comentarios los firma el propio intérprete, como sucede en el caso de Ismael Fernández de la Cuesta (director), o en el de Brendel (PHILIPS, 9500076). En estos casos, el comentario puede llegar a constituir un complemento a la interpretación.

Sin querer hacer la serie interminable, no quiero dejar de recordar el tipo de notas cuyo fin es presentar (y ensalzar) al intérprete que toca la obra, sin dedicar a ésta una sola línea. Me refiero, por ejemplo, al comentario de la carpeta del **Primer Concierto para piano,** de Tchaikovsky, por Lazar Berman y Karajan en el disco (DGG, 2503677). No hay que olvidar que una de las consecuencias del disco ha sido supervalorar al intérprete. Este tipo de comentarios lo muestra con toda claridad. Y ya, para terminar, sólo un recuerdo para el comentario de tipo político, como es el caso del que aparece en la carpeta del disco **Misa en tiempo de guerra,** de Haydn (CBS, S 73147), dirigida por Bernstein, en el que se aprovecha el carácter polémico que tuvo la celebración de un concierto (recogido, precisamente, en esta grabación) por su carácter antibelicista y anti-Nixon, o el que grabara más recientemente el propio Bernstein con Arrau interpretando un programa Beethoven. Los beneficios de este disco irán a parar en su mayor parte a la organización Amnesty International.

3. El capítulo de los precios es otra historia. Desde el disco de lujo (cuando escribo estas líneas, el disco más caro del mercado español vale o está a punto de valer 550 pesetas) hasta la serie económica, pasando por las "Ofertas" (que suelen coincidir con obras integrales de distintos compositores, siempre a menos precio del que normalmente cuestan), hasta los "saldos", cuando se trata de discos descatalogados o que provienen de Casas que cierran por uno u otro motivo. El precio del disco depende de gran cantidad de factores, pero puede afirmarse que ha sido fundamental en su último y elevado costo el aumento en el precio del petróleo. Si las condiciones económicas y sociales que permitieron convertir la música grabada en industria varían sustancialmente, es indudable que el material a partir del cual se fabrica el disco deberá ser sustituido por otro. Veremos si, tal y como se anuncia, la cinta acabará sustituyendo al disco de pasta.

4. Por lo demás, las subdivisiones que pueden hacerse dentro del disco clásico son muy variadas (12). Citados ya los integrales y los discos de tipo antología, cabe destacar series como "Intérpretes para recordar" o "Grandes intérpretes". Me refiero a ese tipo de discos que recogen interpretaciones de grandes maestros, generalmente fallecidos o ya muy ancianos: Mitropoulos, Cortot, Furtwängler... En algunos casos conocemos, gracias a la música grabada, aportaciones fundamentales, como la de R. Strauss dirigiendo obras suyas, Schönberg dirigiendo su **Pierrot Lunaire,** o Mahler interpretando el primer movimiento de su **Cuarta sinfonía** en una reducción para piano, por ejemplo. Otra serie que merecía un estudio es la grabación pirata, es decir, discos no legales, grabados sin autorización de los intérpretes. Los procedimientos empleados son muchos, desde el magnetofón que se introduce ilegalmente en la sala de conciertos hasta la grabación (y posterior difusión) de obras radiadas. Sobre este tema prepara un trabajo Angel-F. Mayo (*).

EL DISCO, ¿PRODUCTO "KITSCH"?

> «... "kitsch" y psicología de masas tienen la misma estructura. Quienes hoy producen el "kitsch" no son mentes ingenuas, sino astutos psicólogos de masas, es decir, personas que, indudablemente, poseen conciencia del "kitsch", que llegan incluso a investigar sistemáticamente las técnicas para producir vivencias específicas del "kitsch"» (13).

1. Hasta ahora sólo me he referido a aspectos preferentemente teóricos, citando sólo de pasada el carácter divulgador de cultura, y he acotado el campo al disco de la llamada "música clásica", por ser el apartado que mejor conozco. Pero es imposible hablar sobre el disco y no hacer referencia a la "música moderna" (14). El disco clásico ha variado sensiblemente (enriqueciendo para unos y envileciendo para otros) la relación entre la Música y el oyente. La música clásica es una manifestación artística diferente a lo que era en el siglo XIX o principios del XX, debido en gran parte al disco. Pero pienso que **la música "pop",** por ejemplo, **ha surgido mucho más vinculada al disco que la clásica,** hasta el punto de que sin éste habría que imaginar su desarrollo de una manera totalmente distinta.

El disco ha sido un fenómeno que surgió en un momento idóneo. La técnica ofrecía una calidad muy notable para registrar y grabar música, y los empresarios y publicistas sabían perfectamente cómo vender un producto. La ya creciente masificación de las ciudades y la también creciente opresión que ésta lleva consigo ofrecían un mercado inmenso. Es, pues, justo considerar el disco como un fenómeno de cultura para las masas. Planteada así la cuestión, el análisis sociológico de la música grabada tendrá que hacerse desde varios puntos de vista.

2. Sabido es que el "kitsch" es un fenómeno complejo y de difícil definición. En general, las aproximaciones que se han hecho

(*) [N. de la R.—Trabajo incluido en el contexto del presente número, página 107].

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

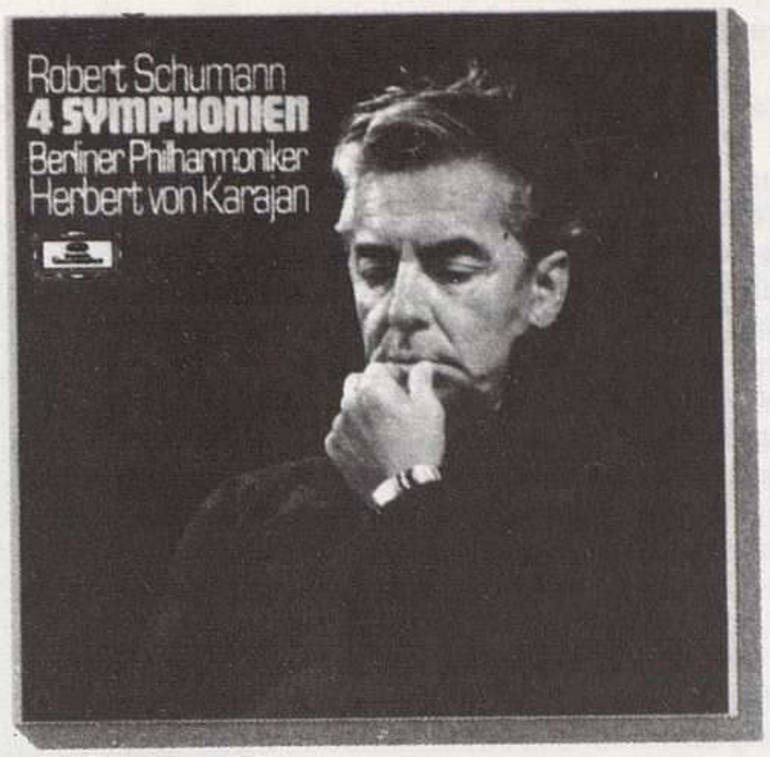
para aclarar su naturaleza coinciden en que se trata de un fenómeno estrechamente vinculado a la masa. Pero también es válido y compatible con esta idea reflexionar sobre el "kitsch" desde la ética, la psicología o la estética (15).

Desde el momento en que uno empieza a familiarizarse con el disco se observan una **gran cantidad de puntos de contacto de éste con el "kitsch".** Ya me he referido a su carácter masivo —una de sus grandes aportaciones ha sido la de llevar la música al mayor número posible de gente— como su característica más destacable. También la necesidad de una tradición cultural para alimentarse es otra característica típica del "kitsch", de la que el disco participa. Pero examinemos de cerca el primer punto. Son varios los autores que se han referido al **carácter masivo de la música grabada.** En nuestro siglo, el término "kitsch" suele hacer referencia a una industria cultural que le respalda. Veamos lo que han escrito al respecto algunos estudiosos del fenómeno, como Broch y Giesz. Empecemos por el primero: «También en música el "kitsch" vive exclusivamente de efectos (pensemos en la llamada música ligera burguesa), y no olvidemos que la industria cultural de hoy, bajo muchos aspectos, es su hipertrofia" (16), y Giesz: "La necesidad de "kitsch" por parte de las masas ha llegado a constituir un factor bastante perceptible de nuestra existencia moderna. Hoy más que nunca pueden satisfacerse todas las necesidades con medios industriales...» Y también: «... la masa se entrega de forma más desenfrenada al "kitsch", debido en gran parte a la ilimitada oferta que le proporciona una industrialización generalizada (cine, radio, televisión, prensa, etc...)». Y un poco más adelante escribe: «La desgana del hombre en la vida cotidiana, su aburrimiento, su preocupada intranquilidad, su diversión dentro de un anárquico caos de relaciones incoherentes, etc., despiertan en él una "nostalgie d'unité", como dice Camus con tanta belleza. Sin embargo, es posible entusiasmarse artificialmente, es decir, producir un estado de ánimo, bien sea despertando el recuerdo de una animación vivida (...), bien sea mediante narcóticos de todo tipo, como el alcohol o las industrias especialmente dedicadas a la diversión" (17).

Podría seguir multiplicando citas, pero mi objetivo queda suficientemente demostrado. Es sintomático que estudiosos del fenómeno "kitsch", en general, enfoquen el problema de tal manera que nos permita incluir la música grabada en muchos de sus ejemplos y parezca que están reflexionando sobre el disco en particular. Pero quedémonos con la idea expresada en el último párrafo de Giesz, y comparémosla con lo afirmado en el siguiente párrafo, que aparece en el comentario del disco **Chopin** (Command, LP-0029): "Se tarda tiempo en disfrutar con la música clásica. De hecho, hay que tener buena disposición para escucharla. Si te decides a escucharla, lo único que tienes que hacer es dejar correr tu mente. La música formará las imágenes; puede ayudarte cuando has tenido uno de esos días difíciles..." El párrafo entero no tiene desperdicio; pero nos vamos a fijar brevemente en esa idea de "ayudar en los días difíciles", que podría formularse, en un sentido más amplio, como **deseo de evasión o de escape a la opresión del sistema.** Muchos directores de industrias culturales (y, en nuestro caso, los técnicos en publicidad que preparan las carpetas o sugieren los contenidos de los discos) ofrecen sus productos conscientes de que con ellos proporcionan un medio de evasión muy necesario para el sufrido ciudadano.

Muy relacionados con el disco nacieron también, hace algunos años, los **arreglos modernos de autores clásicos.** Recordemos a Mantovani, a los Pop Tops, a Waldo de los Ríos, a los Canarios... Aunque en algunos casos los autores de estos arreglos hayan dado como razón a sus adaptaciones el deseo de trabajar sobre un material clásico como mero experimento, **la razón que se ha dado más a menudo es el deseo de popularizar a autores clásicos.** En una entrevista realizada a uno de estos adaptadores podía leerse que, gracias a su esfuerzo, había hoy más gente que sabía quién era Beethoven, y que los arreglos musicales eran un paso previo para asomarse a la versión auténtica (18). Para Giesz, **este tipo de reducciones de la obra de arte son fenómenos "kitsch",** y cita, en el caso de la pintura, las reproducciones; en literatura, las versiones cinematográficas; en escultura y arquitectura, las miniaturas, etc. Es indudable que **sin una potente industria detrás estas adaptaciones no hubieran tenido razón de ser.** Las adaptaciones de los clásicos sin la radio, el disco, la música grabada en general, no hubieran tenido la importancia que han tenido en la década de los sesenta y parte de los setenta.

Pero todavía un aspecto más. Analizando el efecto sinestésico de la música, se ocupa Giesz de **Fantasía,** de Walt Disney: "Se trata de una interpretación sinestésica de obras musicales muy distintas: **Toccata y Fuga en Re menor,** de J. S. Bach; la "Danza de las Horas", de **La Gioconda,** de Ponchielli; un fragmento de la **Sinfonía Pastoral,** de Beethoven... El ritmo, los colores (naturalmente, la **Pastoral en Fa Mayor,** de Beethoven = verde), los movimientos, textos, tonalidades, etc..., estaban ensamblados con tanta precisión



El «mito» Karajan...

...o la fábula del hombre...

...de los mil discos...

...y la misma cara.

Mterio de Educación, Cultura y Deporte 2012

que el efecto sobre el espectador-auditor hubiera sido de fascinación total...» (19).

Giesz considera el experimento un completo fracaso por excesivamente artificial y dulzón. Cabría matizar las apreciaciones de Giesz. Pero no nos interesan aquí sus conclusiones, sino lo que aporta a nuestro tema. Creo que **un análisis riguroso de las carpetas de bastantes grabaciones mostraría cómo el intento de Disney se ha querido llevar también a éstas en alguna ocasión.** Ni que decir tiene que las portadas responden a motivos muy variados: desde el intérprete de la obra (recuérdese lo dicho sobre Karajan), la imagen del compositor, "collages" y composiciones... Pero no hay que olvidas las cumbres nevadas recortándose sobre el cielo azul como portada **para alguna sinfonía** de Bruckner, un bosque para la **Pastoral** de Beethoven o una pareja de enamorados para alguna selección de obras románticas.

CONCLUSION

Después de todo lo expuesto en este trabajo se hace necesaria una conclusión. A pesar de haber advertido desde el principio la imposibilidad de tratar el tema con todo el rigor necesario, creo que de todo lo dicho se puede deducir, al menos, alguna conclusión provisional.

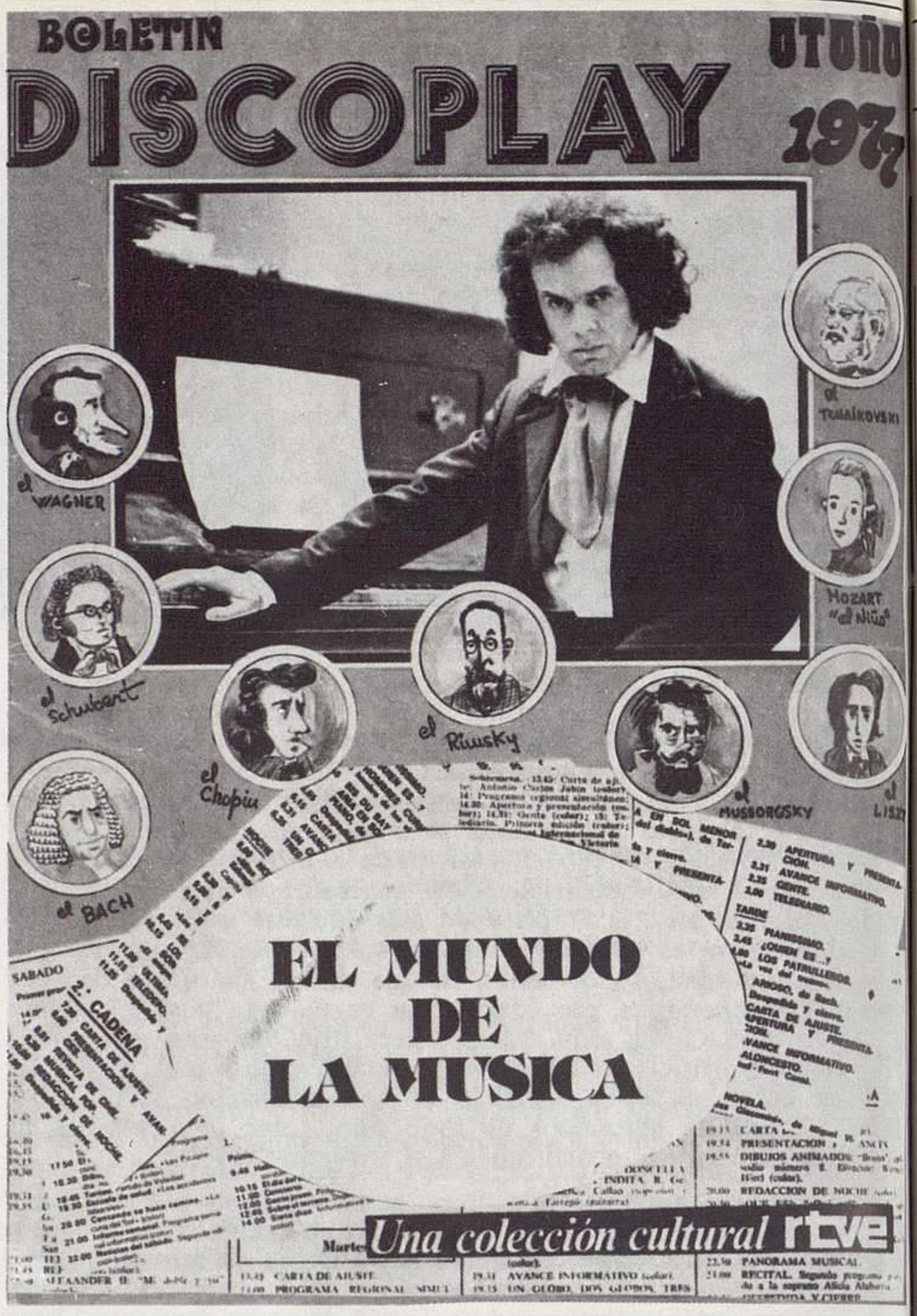
Es difícil vaticinar todo lo que el disco va a poder dar de sí todavía. Personalmente, creo que **el** llamado **fonograma ha potenciado una nueva forma de divulgación** —y, en casos, de expresión— **de la música,** y, por tanto, al haber encontrado una dimensión nueva **la ha enriquecido e inevitablemente la ha transformado.** Después de abrir esta nueva vía ha recorrido un enorme camino dentro de ella. **El disco ha creado su propio mundo y se ha ensimismado en él.** Siempre como una consecuencia de la técnica, con una tradición cultural a sus espaldas, de la que se alimenta; con toda una sociedad estructurada para que los productos que ella produce sean consumidos..., creo que el disco **ha cumplido básicamente su función y no dará mucho más de sí.** Quizá una perfección técnica mayor, quizá llegue a ponerse en oferta "toda la música compuesta por el hombre desde las cavernas hasta nuestros días" en dos millones de discos. Quizá se invente el disco-filme, donde en unos milímetros cuadrados esté contenida la **Quinta sinfonía** de Beethoven.

En este sentido, la noticia aparecida recientemente en los periódicos ilustrando los objetivos del cohete "Voyager-II" es interesante de recordar aquí. Como se sabe, la nave viaja hacia los últimos planetas del sistema solar para perderse después en los confines oscuros del espacio. Entre los numerosos artilugios que lleva a bordo hay que contar: "un disco magnético en el que están grabadas voces de ranas y de hienas, resoplidos de ballenas, palpitaciones cardíacas, risas, sirenas de buques, ruido de automóviles, la partida de un cohete "Saturno" y el sonido de un beso. También se incluyen sonidos en 55 idiomas, incluidos el hitita, el sumerio y el latín. Finalmente, la **Quinta sinfonía** de Beethoven y algunos cantos polinesios" (20). ¡Quién le iba a decir a Beethoven que su música viajaría encerrada en unos surcos camino de las estrellas...!

Pero, por ahora, el disco sigue desarrollando su **misión más importante: dar a conocer al mayor número posible de gente las obras que compusieron o están componiendo otros seres humanos.** Se trata, en definitiva, de **voluntad de comunicación.** El comercio descarado, la —algunas veces— manipulación, la irrealidad que a veces trae consigo la técnica, no nos deben hacer olvidarlo del todo.

Una de las características de la **sociedad de consumo** es su **capacidad de asimilar todo tipo de productos.** Va engullendo como una monstruosa célula todo lo que llega a sus mercados. El desmedido crecimiento que ha experimentado el disco en estos últimos años es buena prueba de ello. El mercado aparece saturado de **Consagraciones de la primavera** y **Patéticas** de Tchaikovsky. Por el contrario, la **música contemporánea** continúa siendo un arte de minorías, y me refiero de manera especial, aunque no exclusiva, a nuestro país. La música contemporánea sigue un camino totalmente ajeno al gusto del aficionado. **Empieza a ser urgente que los responsables del disco tomen conciencia del servicio que pueden prestar al aficionado (la labor de divulgación y explicación por la que clamaba Adorno), acercándole** (acercándonos a todos) **a esta música, en vez de seguir surtiéndole con obras oídas hasta la saciedad, como si ellas fueran toda la música.** Que el hombre que vive ahora tome conciencia de la música que se está haciendo ahora. Que no haya que exhumarla dentro de cien años como si se descubriera un fósil. Si el disco no cumple este compromiso urgente llegará un momento en el que el mercado no podrá soportar la avalancha y se acabe cortando la respiración al espíritu creador mismo.

La respuesta a cuál es el lugar que ha ocupado el disco como objeto típico de nuestro siglo en la difusión de la música es algo que los sociólogos e intérpretes de la cultura darán algún día. Por mi parte, sólo deseo que alguna de las orientaciones que he dado esté, al menos, en la dirección acertada.

© JOAQUIN RUBIO TOVAR
Reseña de literatura, arte y espectáculos, 1977

Un triste ejemplo del último grado a que puede llegar lo «kitsch» cuando hay dos mil millones de pesetas por medio.

NOTAS

(1) En RITMO, diciembre 1971, página 28.
(2) En RITMO, octubre 1976, número 465, página 36.
(3) Enrique Franco escribía hace poco en *El País*, 6 de febrero de 1977, página 23: "El disco, excelente medio auxiliar, cumple distinta función, no sustitutiva de la actuación directa: la de informar en proporciones masivas que preparen al público para mejor comprender, para empezar a entender las obras cuando las escuchan, 'de verdad'; es decir, con los ejecutantes a la vista". Y más adelante: "El disco viene a funcionar como la fotografía; su valor está en razón directa de la realidad que evoca y reproduce".
(4) *Revista de Occidente*, año II, 2.ª época, número 11. Febrero 1964, páginas 186-201.
(5) Artículo citado, páginas 195-196.
(6) Y que afectan, además, a muchas disciplinas.
(7) También han experimentado con el disco Hindemith y Cage, entre otros.
(8) A este respecto puede verse la entrevista que aparece en *La Música Contemporánea*. Colección "Grandes Temas", número 22. SALVAT, Barcelona, 1973.
(9) En RITMO, número 456, noviembre de 1975.
(10) En alemán, *Träumerei: die schönsten romantischen Klavierstücke*.
(11) Hay que pensar que se ha tomado el término romántico en el sentido de vaguedad, ensoñación. Pero el disparate no deja de estar ahí.
(12) Véase, por ejemplo, la realizada por Angel Carrascosa Almazán para el *Catálogo general de discos y "cassettes" de Música clásica (POLCAR)*, distribuido por la Revista RITMO.
(13) Ludwig Giesz: *Fenomenología del "kitsch"*. Tusquets: *Cuadernos Ínfimos*, número 39. Barcelona, 1973, página 94.
(14) Mantengo la dicotomía *clásica-moderna* por pura inercia. El problema es que la acepción "moderna" es un verdadero cajón de sastre donde parece caber todo, desde el "jazz" hasta la música de discoteca. ¿Qué calificativos ponemos a la música de Rodrigo, por ejemplo? Es una música que está componiendo ahora, pero que no responde a las corrientes actuales. En este sentido sería música clásica moderna, pero no *contemporánea*. En cambio, la de Ligeti sería música clásica, moderna y contemporánea... (!) ¿Qué adjetivos poner entonces a la música de los Who? ¿Cómo considerar las mezclas entre música electrónica, sinfónica y "pop" que hacen algunos conjuntos? De acuerdo que el problema puede parecer en exceso abstracto, pero lo cierto es que la dicotomía es poco válida ante la cantidad de música que se está produciendo (creo que algunas "cosas" que dicen que se componen les hago un favor llamándoles música). Lo que está claro es que nuestro siglo no ha dejado de producir "clásicos" en todos los campos de la música. Baste citar a hombres de mundos distintos: Ellington y Schönberg.
(15) Aparte del libro de Giesz, es imprescindible para comprender el fenómeno del "kitsch" la lectura del libro, de Broch, *"Kitsch", vanguardia, y el arte por el arte...*
(16) Broch: *Op. cit.*, "Kitsch" y el arte de tendencia", página 9, en *Kitsch, vanguardia, y el arte por el arte*.
(17) Giesz: *Op. cit.*, páginas 87, 93 y 96.
(18) Esto, a mi juicio, es una falacia completa además de un insulto a esas personas que, supuestamente, no podrían entender a Mozart y divertirse con él más que a través de una adaptación y no con la obra original.
(19) Giesz: *Op. cit.*, páginas 68 y 69.
(20) *Hoja del Lunes*, 28 de agosto de 1977.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

ENCUESTA INTERNACIONAL

★

Las grabaciones preferidas por la crítica

★ ★

Participan:

RAMON BARCE (España)
Dr. KARL BREH (Alemania).
PETER COSSE (Austria)
ANTONIO FERNANDEZ-CID (España)
ENRIQUE FRANCO (España)
RICHARD FREED (U. S. A.)
JEAN GALLOIS (Francia)
CARLOS GOMEZ AMAT (España)
INGO HARDEN (Alemania)
ALFRED HOFFMAN (Rumanía)
IGOR KIPNIS (U. S. A.)
ROBERT LAYTON (Inglaterra)
WOLF-EBERHARD VON LEWINSKI (Alemania)
TOMAS MARCO (España)
LEONARD MARCUS (U. S. A.)
MARCEL MARNET (Francia)
MARTIN MEYER (Suiza)
XAVIER MONTSALVATGE (España)
CARL DE NYS (Bélgica)
ANDREW PORTER (Inglaterra-U. S. A.)
FERNANDO RUIZ COCA (España)
ANDRES RUIZ TARAZONA (España)
ULRICH SCHREIBER (Alemania)

RAMON BARCE

Nació en Madrid, el 16 de marzo de 1928. Estudios en el Conservatorio y en la Universidad. Doctor en Filosofía (1956). Siguió también diversos cursos en Alemania y Francia.

En 1958 fundó, con otros compositores jóvenes, el grupo Nueva Música. En 1964 cooperó a la fundación del grupo ZAJ. Desde 1967 dirige los conciertos Sonda y la revista del mismo nombre, dedicada exclusivamente a la música contemporánea.

Desde 1971 es crítico musical del diario madrileño **Ya.** Ha escrito medio centenar de ensayos sobre estética, técnica y sociología de la Música, cooperando en varias enciclopedias españolas y extranjeras y en publicaciones colectivas, como **Happenings,** de Vostell-Becker (Ed. Rowohlt, Hamburgo, 1970), o **En favor de Nietzsche** (Ed. Taurus, Madrid, 1972). Editó en español **El teatro y el cine,** de Fedor Stepun; **El estilo y la idea** y el **Tratado de Armonía,** de Arnold Schoenberg, y **Claudio Debussy,** de Heinrich Strobel.

Es creador de un nuevo sistema armónico, que utiliza en todas sus composiciones desde 1965. Sus obras se han escuchado en casi todos los países de Europa y América.

* * *

Seguramente no es posible contestar a esta pregunta de manera contundente. Incluso podrían caber multitud de contestaciones atinadas y muy dispares entre sí, según se atendiera a valores musicales, interpretativos, históricos o técnicos. Pero aunque la pregunta estuviera hecha sobre un solo aspecto homogéneo, yo no sería capaz de contestarla, porque no soy un especialista en la materia, y ni por lo más remoto tengo en mi cabeza la más mínima parte del repertorio discográfico, no ya de su prehistoria en el siglo pasado, sino ni siquiera de los últimos años.

Ahora bien: no quiero dejar sin contestar a esta encuesta de RITMO, revista a la que estimo tanto. Así, me limitaré a recordar una pequeña parcela de la actividad discográfica que a mí particularmente me atrae mucho: la recogida de viejas grabaciones realizadas por compositores a principios de siglo. De entre ellas hay una particularmente emocionante: la que hizo en Nueva York, en 1916, Enrique Granados de algunas de sus Danzas, cuando acudió al estreno de Goyescas. Aquella grabación, sobre los viejos cilindros Aeolian, es la única que realizó Granados. Goyescas iba a darle un momento de popularidad, y de ese momento feliz tenemos el pequeño y débil testimonio de unos minutos de melancólico pianismo. Los discos han rescatado el endeble sonido, lo han filtrado y limpiado, y nos lo traen aquí y ahora, a sesenta años de distancia. En España hay varias impresiones de esas Danzas. Una, antigua, de Telefunken; otra, de 1972, de Movieplay. Yo mismo cooperé a la presentación de esta última edición, y reuní todos los datos posibles sobre las circunstancias de aquella grabación de 1916. Días después del estreno, Granados viajó hacia Europa, pero no llegaría a tocar sus costas: el barco fue torpedeado y el compositor murió en el naufragio. La grabación nos ha conservado así no sólo la voz musical de Granados, sino también casi el aliento cálido de un instante lleno de vida y pleno también de presagios de muerte.

Dr. KARL BREH

Karl Breh nació en Porrentruy (Suiza), el 16 de enero de 1932.

Estudios de Violín en el Conservatorio de Toulon (Francia).

Estudios de Física en la Universidad de Karlsruhe.

Fundador de la revista **HiFi Stereophonie.**

Consejero del Instituto Alemán de Alta Fidelidad.

Profesor de Interpretación instrumental en la Escuela Superior de Música (Karlsruhe).

Profesor de Acústica y Electroacústica en el mismo Centro.

Miembro jurado del "Deutscher Schallplattenpreis" (Premio alemán del Disco).

Miembro jurado del "Prix Mondial du Disque" (Montreux).

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

ENCUESTA INTERNACIONAL

Estimado señor Pérez de Arteaga:

Gracias por su carta, en la que me invita a contestar a la encuesta de RITMO sobre la mejor grabación de estos cien años de sonido grabado. Personalmente, creo que a esta pregunta no puede contestar nadie; es como si usted preguntara: ¿cuál es la mejor pieza de música de los últimos cien años? Yo, desde luego, no contestaría a ese interrogante. Espero que con otros encuestados tenga más suerte, porque cada respuesta, así lo entiendo, es fútil y personalista, y no significa nada. Para mí, los discos tienen un significado importantísimo, pues hacen llegar la música a un gran número de personas sin perder calidad sonora. Desde este punto de vista, quizá la primera grabación de Edison sea la más importante. Todo lo demás es consecuencia de ella.

Saludos.

PETER COSSE

Nació el 27 de septiembre de 1948, en Leipzig.

Estudios de Sociología y Filosofía en la Universidad de Salzburgo.

Crítico musical del **Salzburger Nachrichten.**

Colaborador en diarios de Austria **(Neue Zeit),** Suiza **(Neue Zürcher Zeitung),** Alemania Federal **(Frankfurter Allgemeine Zeitung, Tagesspiegel Berlin, Badische Zeitung, Wiesbadener Kurier, Fono Forum,** etcétera).

Producciones y reportajes para las Radios de Austria y Alemania Federal.

Corresponsal del **Musical Guide** (Londres) y del **Periódico Musical,** de Venezuela.

Colaborador en la Enciclopedia "Los grandes de la Historia" (Kindler Verlag).

* * *

DEBUSSY: Images **I/II. Children's Corner. Arturo Benedetti-Michelangeli. Deutsche Grammophon, 2530196.**

ANDREI GAWRILOW interpreta HAYDN, SCRIABIN, LISZT, TCHAIKOVSK **y** RAVEL. **Melodia/Eurodisc, 87 084 KK.**

Dos grabaciones de muy distinta índole y significación son las más importantes publicaciones que me han llenado y ocupado más durante los últimos años. De distinta índole, porque la estética del piano, tan frío, tan calculado y equilibrado, de Arturo Benedetti-Michelangeli nada tiene que ver con el excesivo ademán del joven pianista ruso Andrei Gawrilow. Precisamente, esa disparidad en la concepción y ejecución confiere a ambas grabaciones, a pesar de su muy distinta calidad técnica, la categoría de grandes hitos. La concentración de la música impresionista en unos parámetros de valores sonoros hacen de la inspirada interpretación de Benedetti-Michelangeli de las obras de Debussy un trabajo muy contrastado. Lo que para mí hace de este disco un documento fascinante y definitivo es el conjunto de todos los valores musicales, de forma que la base técnica de la interpretación pianística pierde su carácter relevante. Surge la música sin ninguna consideración a problemas técnicos de interpretación. El puro y límpido sonido del piano de Benedetti-Michelangeli se hace portador de los valores intelectualees y emotivos del mundo musical de Debussy, ejemplarmente captado por los técnicos de Deutsche Grammophon.

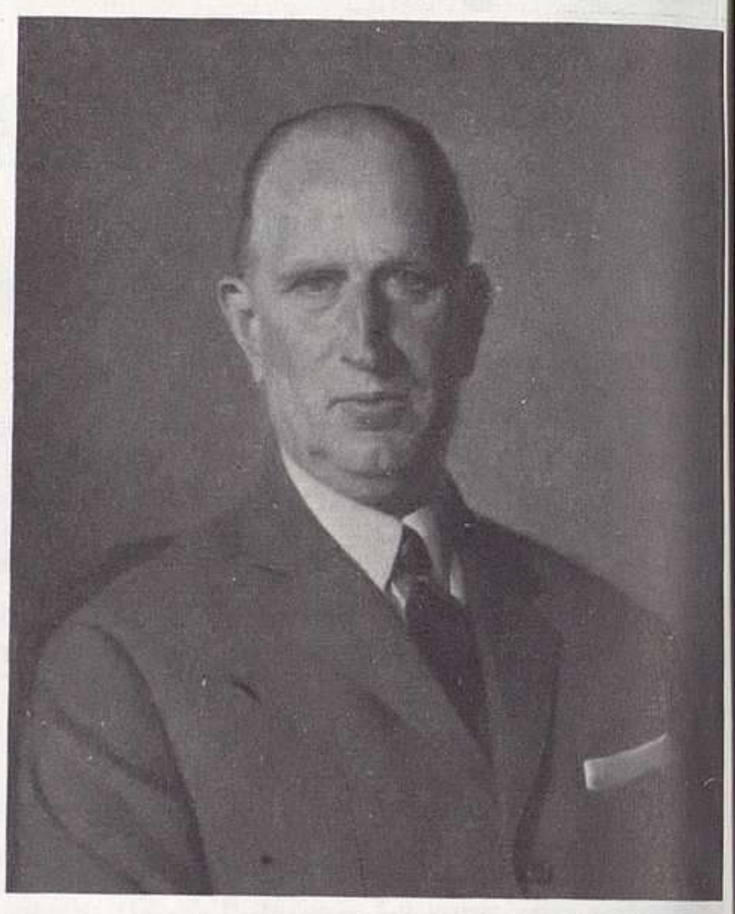
La grabación realizada durante el Concurso Tchaikovsky de 1974 resulta el documento más vital y ardiente en lo que a interpretación en vivo se refiere. Nunca se ha tocado Scarbo, **de Ravel, del ciclo** Gaspard de la nuit, **en forma más sugestiva y tan rica y variada en sonoridad. Una explosiva interpretación, que arrastra sin remisión al oyente. Gawrilow todavía no había cumplido los veinte años, afrontando las dificultades extremas del virtuosismo de** La Campanella **con una ejecución refrescante y tremendamente arriesgada en lo técnico. Por otro lado, el pianista ruso descubre nuevos campos de mágica sencillez en la viva interpretación de la** Sonata **de Haydn, mostrando también disciplina y grandeza en las** Variaciones **de Tchaikovsky. Una interpretación pianística con este grado de libertad y entusiasmo es muy rara. Este disco cumple una misión de información tan acertada como el de Benedetti-Michelangeli obtenido en un estudio de grabación.**

ANTONIO FERNANDEZ-CID DE TEMES

Nacido en 1916 en Orense. Abogado y coronel de Intervención Militar. Crítico musical de **A B C,** colaborador de **La Vanguardia** y **Blanco y Negro.** Comentarista musical de Televisión Española, se halla en posesión de los Premios Nacional de Literatura, Nacional de Televisión, "Manuel de Falla", "Ruperto Chapí", "Rodríguez Santamaría" y otros.

Ha publicado dieciocho libros, entre ellos las biografías de Granados, Argenta, Victoria de los Angeles, Leoz y **Músicos que fueron nuestros amigos, La Orquesta Nacional de España, Canciones de España, La música española en el siglo XX, Opera, Puccini, Cien años de teatro musical en España: 1875-1975, Eduardo Toldrá y Festivales de música en el mundo.**

Imposible una respuesta categórica. Son muchos los registros y grabaciones que me han impresionado, y muchos lo que, según el momento y la circunstancia, pueden ascender a lugares predilectos. En general, guardo especialísimo cariño a las publicaciones que nos acercan artistas pretéritos. Algún disco fabuloso de Chaliapine —su "Muerte" de "Boris", su "Canción persa de amor"...— me parece magistral lección de arte al cantar. Podría referirme a la grabación conjunta de esos dos "monstruos" que fueron Enrico Caruso y Tita Ruffo —colosal dúo de Otello—; a grabaciones ilustres, como las del Trío Cortot-Thibaud-Casals en el de Schubert, cuyo segundo tiempo se canta de mágica forma por nuestro violoncellista...



Retrato, por Enrique Segura.

En fin, puesto al difícil equilibrio de una sola cita, me inclino por la Novena Sinfonía **de Wilhelm Furtwängler. Por muchos motivos: la condición excepcional de la obra, foco de tantas y tantas versiones, hace que puedan valorarse más los logros interpretativos. Y si es cierto que desde el punto de vista de la ejecución infalible no es inatacable, y que el registro en Bayreuth puede acusar algún ruido parásito, el arte del maestro, su inspiración recreadora, su temperatura, emotividad, vuelo expresivo, ponderación en el desarrollo, valor de los silencios resultan de tal entidad que bien cabe asignar, con la selección, esa condición representativa de obra de arte distinta.**

ENRIQUE FRANCO

Enrique Franco, madrileño de 1920, pianista, compositor y crítico, articulista y conferenciante de singular proyección, centra su labor actual en el diario "El País" y en Radio Nacional de España, donde es jefe del Servicio de Programaciones Musicales.

Estudioso y defensor de toda la música española e impulsor de las creaciones más significativas de la vanguardia, a él han

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

sido dedicadas obras de Gerardo Gombau, Luis de Pablo, Cristóbal Halffter, Tomás Marco, Carmelo Bernaola, Miguel Alonso, García Abril y muchos otros.

Es bien conocida su especial dedicación al estudio de la vida y obra de Manuel de Falla.

* * *

Recuerdo alguna encuesta periodística en la que se preguntaba a diversos escritores qué libro salvarían en caso de incendio. Me parece que, planteada de otra manera en las preguntas, la presente encuesta conduce a resultados análogos en las respuestas. Porque es difícil, por no decir imposible, seleccionar el mejor o los mejores discos de la historia desde un criterio meramente valorativo. Juegan entonces las preferencias, y éstas, aun justificadas, pueden cambiar de un tiempo a otro.

Sólo como preferencia personal señalaría mis favoritos, **advirtiendo que lo son, aparte razones subjetivas, por lo que tienen de** música **y no de** disco. **Y porque los intérpretes y las versiones elegidas coinciden con mi manera de entender la música en su misma esencia. Así, hoy por hoy, en caso de incendio, correría a salvar, por ejemplo, la** Pastoral **y la** Novena **de Schubert, dirigidas por Furtwängler; el** Preludio y muerte de Isolda, **de Víctor de Sábata, y el** Concierto del Emperador, **por Benedetti Michelángeli y Sergiu Celibidache. En otro orden de cosas —como dicen en Televisión—, no me gustaría prescindir de la voz y la manera de Mirella Freni en "Micaela", o en "Mimí", o del** Fandango **de Soler, por Puyana. En fin, lo mejor de todo es que me no haya incendio y que "nunca me obliguen el disco a elegir". (Machado me perdone el abuso.)**

RICHARD FREED, CRITICO DE STEREO REVIEW Y DE THE WASHINGTON POST

Mucho más fácil sería por supuesto, sugerir cien grabaciones sobresalientes de los últimos treinta años que ceñirse a una sola del último siglo, pues hay criterios suficientes para la cita de un millar.

La grabación de la Quinta Sinfonía **de Beethoven por la orquesta de cuerdas Odeón puede ser citada, por haber reafirmado el valor musical del gramófono, aparte de ser el primer registro completo realizado de una sinfonía.**

Pueden citarse grandes interpretaciones llevadas al disco. Entre ellas: la Séptima **de Beethoven con Toscanini y la New York Philharmonic (1936), la** Novena **vienesa de Weingartner (1935), el** Sibelius **de Robert Kajanus, el** Cuarteto k. 458 ("La caza"), **de Mozart, por el Budapest de la preguerra, junto con el** Cuarteto en La menor, **de Schubert; la incomparable** Sonata en La mayor **de Beethoven por Myra Hess y Feuermann, la asombrosa** Serenata **de Dohnanyi por Heifetz, Primrose y Feuermann; la notable** Escocesa **de Peter Maag, el Vaughan Williams sinfónico de Boult, la música de "ballet" de** The Perfect Fool, **dirigida por el propio Holst; alguna sonata de Schubert por Schnabel...**

Mientras múltiples otros criterios selectivos resultarían obviamente válidos, quiero destacar especialmente la grabación de la Séptima Sinfonía **de Mahler que Leonard Bernstein dirigió, en 1967, a la Filarmónica de Nueva York (1967), para CBS. Pese a la labor descubridora de la música de Mahler llevada a cabo por la fonografía, la** Séptima Sinfonía **sigue siendo aún la menos divulgada, y por ello su primera grabación en "estéreo" es de vital importancia.**

En primer lugar, se trata de una interpretación espléndida, tan perfectamente realizada que resulta de difícil superación.

Luego la aparición en "estéreo" de la sinfonía mahleriana menos popular, dirigida por tan eminente batuta, condicionó la aceptación de Mahler por el gran público.

Finalmente, y quizá sea ésta la razón más importante, la Séptima **de Mahler es una de esas obras de tan compleja estructura que puede resultar mejor en disco que en concierto, pues una ciudadosa disposición de micrófonos revelará al oyente hasta la más arcana combinación de colores orquestales. La mayoría de las autoridades en Mahler —directores incluidos— creo están de acuerdo en este punto: Mahler precisa de la moderna técnica de grabación no sólo para la popularización de su música, sino también para realizarla plenamente, lo cual queda inmejorablemente demostrado en esta soberbia grabación de Bernstein.**

JEAN GALLOIS

Nacido en Nevers (Francia), el 30 de marzo de 1929.

Licenciado en Letras (Historia, Estética).

Violinista (formaciones de cámara: piano/violín y cuartetos).

Miembro de la Société Française de Musicologie, de la Société des Gens de Lettres, de la Academie Charles Cros.

Cronista musical en **Diapason** (mensual), **J'Informe** (diario) y en numerosas publicaciones **(Les Echos de la Medecine, Les Petites Affiches,** etc.), radio, televisión.

Libros publicados:

— **J. S. Bach** (Tequi, París).
— **Vivaldi** (Tequi, París).
— **Franck** (Seuil, París).
— **Chausson** (Leguers, París), traducido al japonés.
— **Bruckner** (Seuil, París).
— **Wagner** (Tequi, París).
— **Schumann** (Hachette, París), traducido al español (Espasa-Calpe, Madrid).

En preparación:

— **Stravinsky** (para Espasa-Calpe, Madrid).

* * *

¡Su pregunta es muy difícil y delicada! Obliga a tener en cuenta tantos datos históricos, estéticos, sociológicos, subjetivos, que cada respuesta de sus corresponsales formará la parte de un todo. Y que este todo representará, seguramente, en este año del Centenario del Fonógrafo, los elementos fundamentales de la discoteca ideal.

Pero juguemos el juego. Después de una madura reflexión y muchos arrepentimientos, le voy a comunicar mi elección:

El Te Deum **de Marc-Antoine Charpentier.**

¿Por qué? Responderé a esto con numerosos argumentos:

I) Esta obra graciosa, genial, del rival secreto de Lully fue, en su época, una "première" mundial. En la excelente realización de Luy Lambert, interpretada por la Coral de las Juventudes Musicales de Francia, que se consagró en aquella ocasión, esta soberbia grabación iba a volverse el orgullo de una pequeña firma valerosa, Erato, a quien veinticinco años más tarde el Premio Mundial del Disco, de Montreux, iba a recompensar "por sus servicios prestados a la Música".

II) Ya en 1953, un Gran Premio de la Academia Charles Cros había subrayado la importancia de este disco. Es que, en efecto, realizado en medio de un gran entusiasmo, proyectaba sobre el oyente ese mismo entusiasmo (se ha visto claramente desde entonces: ninguna otra grabación ha alcanzado la misma atmósfera de alegría religiosa "aleluyática").

III) Y además, por su presencia, este disco era una triple revelación:

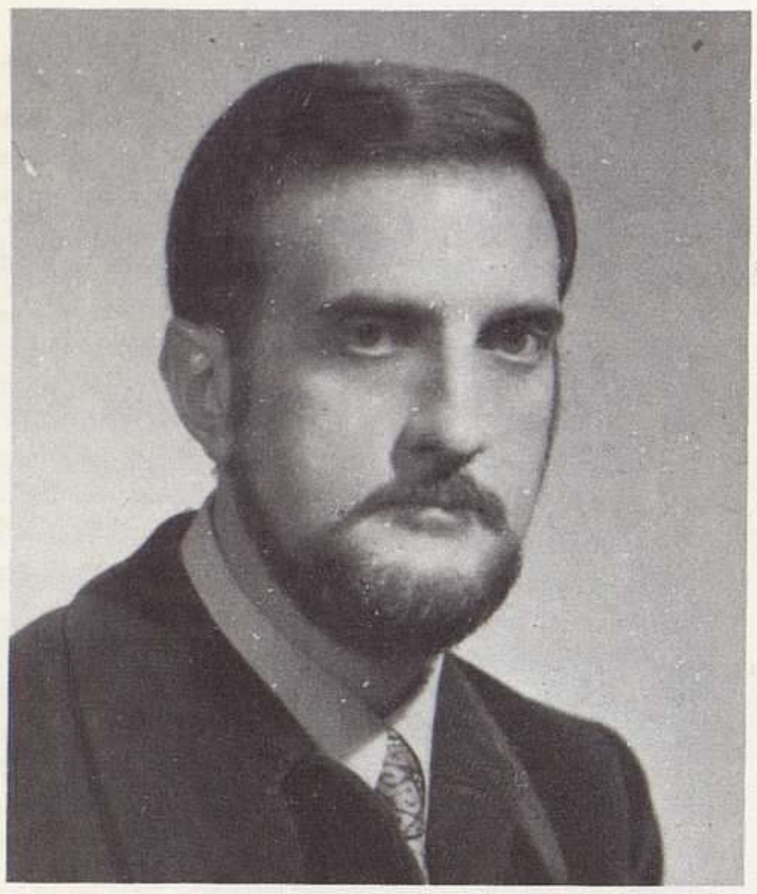
a) **De la voz de contra-tenor, primeramente (Jean Archimbaud); pocos oyentes, en efecto, conocían en aquella época el timbre tan especial de los cantantes que habían subyugado a nuestros abuelos antaño: fue el primer descubrimiento para muchos.**

b) **De una obra ignorada, además, porque habiendo permanecido oculta cerca de tres siglos en los cartones de una biblioteca, después, súbitamente, proyectaba una luz extraordinaria sobre la música francesa de esta época, sobre la "Escuela Versallesca", de quien, desde entonces, se pudo medir la riqueza, la variedad, la libertad melódica y rítmica, cara a la música alemana contemporánea, menos conocida.**

c) **Internacional, por fin, puesto que la obertura fue el indicativo de la Eurovisión, llevando así un amplio público, perteneciente a naciones diversas, a conocer y amar esta página prodigiosa.**

He aquí, brevemente resumidas, mis razones. ¡Puedan acaso motivar, a aquellos que no lo conocieran todavía, para escuchar prontamente el admirable Te Deum **de Marc-Antoine Charpentier!**

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012



CARLOS GOMEZ AMAT. Nace en Madrid en 1926.

Licenciado en Filosofía. Estudios musicales y musicológicos con Julio Gómez y en el Real Conservatorio de Madrid con Massó, Julia Parody y García Matos. Técnico de Radiodifusión (Programación).

Asesor Musical de la SER. Crítico Musical de Radio Madrid y la revista **Bellas Artes.** Dirige las actividades musicales de la Universidad Hispanoamericana de La Rábida. Ha planificado y realizado publicaciones de educación y difusión musical en el Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia. Ha colaborado y colabora con varias Empresas de la industria fonográfica, tanto en programación de la producción como en proyectos y dirección de grabaciones.

Colaborador con artículos y ensayos en revistas y periódicos españoles y extranjeros, obras colectivas y seminarios sobre problemática musical. Premios musicales y culturales.

* * *

La respuesta a esa pregunta me parece, ciertamente, difícil. Si me atuviese a un criterio estético, o técnico, o simplemente personal, correría el peligro de extenderme demasiado o, lo que es peor, de no saber qué decir. Es tan rica la historia del sonido grabado, es tanta su importancia social, ha sido tan fuerte su influjo en la vida actual del hombre civilizado, que la cantidad de factores a considerar dificulta enormemente una elección que se plantea tan concreta.

Nos queda sólo un punto de vista: el histórico. Ateniéndome a ese criterio, quizá debía decir que la grabación más importante de la historia fue la primera que, con el elemento sonoro que tenía más a mano —su propia voz—, realizó Thomas Alva Edison. Pero me parece que debemos ir más allá, y pensar en el momento en que el disco se puso de verdad al servicio de la gran música, dejando de ser, por un lado, algo muy parecido a un juguete, y por otro, un elemento práctico, como lo que luego hemos llamado dictáfono. Los primeros pequeños monumentos del registro sonoro datan de 1901: el "Adiós a la vida", de Tosca: **un aria de** Los Hugonotes **y una cancioncilla italiana, en la voz de Caruso. Al gran tenor siguen otros cantantes, pues el cilindro y el disco primitivo estuvieron, sobre todo, al servicio de la voz humana. Sin embargo, el momento que me parece crucial es el de la grabación, en 1903, de la primera ópera completa:** Ernani, **de Verdi, en 40 discos grabados por una sola cara de 80 rpm. La sinfonía hubo de esperar hasta 1909, cuando la** Quinta **de Beethoven es grabada por la Orquesta Filarmónica de Berlín bajo la dirección del gran Arthur Nikisch.**

En el instante en que alguien —un loco con visión de futuro— se decidió al gigantesco esfuerzo de registrar una ópera, el disco entró por la puerta grande en el mundo de la cultura. La música encontró el medio de difusión que podría llevarla fácilmente a todos los rincones del mundo. No sé cómo sonará esa grabación de Ernani. **Probablemente, muy mal. Pero los que debemos al disco tantas satisfacciones espirituales —toda persona culta debe hoy algo al disco, aunque no se dé cuenta de ello— debemos reservar para esa vieja música verdiana un espacio en el campo de nuestra gratitud.**

INGO HARDEN

Nacido en Hamburgo, el 16 de febrero de 1928. Estudios de Música y Musicología. Colaborador en Radio Hamburgo. Director y redactor-jefe de la revista **Fono Forum.** Secretario del Deutscher Schallplattenpreises y del Deutschen Phono-Akademie.

* * *

Es arriesgado dar una respuesta a la pregunta sobre la mejor grabación de los últimos cien años. Porque, ¿quién puede, honestamente, afirmar que conoce algo más que una pequeña parte de todas las grabaciones realizadas durante estos últimos años?; y ¿puede, realmente, haber sólo una publicación que sea la más importante? Cada año se editan algunas, tal vez muy pocas, que se acercan a lo mejor y ofrecen interpretaciones de alto valor, de valor general. Hacer resaltar una de ellas llevaría, necesariamente, a un desprecio injustificado hacia las otras. Sigue después el aspecto histórico: ¿es la primera grabación de Caruso más importante que la primera grabación de una sinfonía o que el Beethoven de Schnabel?, ¿o quizá sean más importantes las primeras grabaciones en "estéreo" o "cuadrofonía"? Particularmente, no me atrevo a decidirme por ninguna. Como mucho, sólo puedo decir qué grabación, de las que he oído y comentado, considero importante para el desarrollo del medio discográfico. Esta es la primera grabación en "estéreo" del Ring des Nibelungen, **de Richard Wagner, dirigido por Georg Solti y producido por John Culshaw para Decca, en Viena, durante los años 1957-65. Seguramente, no es una grabación indiscutible, pues Solti no demuestra en** Rheingold **el dominio y maestría de** Götterdämmerung **o** Walküre. **Hay también puntos flojos en cuanto a la interpretación vocal se refiere, como es normal en un empeño de este calibre. Pero el caso es que esta grabación ha hecho época como el empeño más importante y aún no superado de llevar al medio acústico el concepto de "Gesamtkunstwerk" (obra de arte total). Esta grabación ha demostrado que se puede poner al alcance, incluso del aficionado no profesional, una de las obras más complejas de la literatura musical, pudiéndola apreciar en sus propios hogares. Con esto empezaron las grabaciones integrales, que en los últimos quince años han ayudado a hacer del disco un medio con naturaleza propia, equivalente a las tradicionales representaciones en vivo.**

ALFRED HOFFMAN

Alfred Hoffman nació el 3 de agosto de 1929, en Bucarest, Rumania. Musicólogo, crítico de música. Estudió Piano y Musicología en el Conservatorio de Bucarest, 1949-1954. Crítico musical permanente para **România Libera, Contemporanul, România Literara** y **Muzica.** Libros publicados: **Drumul Operei** (el "Camino de la ópera", desde sus comienzos hasta Beethoven), 1960; coautor de la segunda y tercera parte de **George Enescu. Monograph,** 1971, obra que obtuvo el "Prix Bernier de l'Academie Française"; **Repere Muzicale** ("Referencias en Música"), 1974. Miembro del Jurado del "Prix Mondial du Disque" (Montreux, 1976) y del "International Record Critics Award" (Berlín Oeste, 1977).

* * *

Desde luego, es difícil indicar —de manera absoluta— la grabación más importante realizada durante los cien últimos años. Voy, pues, a limitarme a designar mi elección personal, que cubre, precisamente, el aspecto de documento sonoro **insustituible del disco. Se trata de una grabación de la** Sonata para violín y piano número 3, en La menor, dentro del carácter popular rumano, op. 25, **de Georges Enesco, interpretada por el autor al violín y Dinu Lipatti al piano; es decir, por los dos artistas más grandes de la historia de la música rumana. La obra, en sí misma, aparecida en 1926, es de una especial importancia para esta historia, ya que muestra por primera vez la capacidad de la**

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

LIMPIADISCOS AUTOMATICO

vac ⊙ rec ®

MODELO 200-E

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

EN SEGUNDOS, VAC-O-REC

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

¡AUTOMATICAMENTE !.... ¡CON SEGURIDAD !

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

¡OIGA LA DIFERENCIA DEL SONIDO LIMPIO!

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

Atomium

★ ¡MANTIENE LOS DISCOS EN OPTIMAS CONDICIONES !

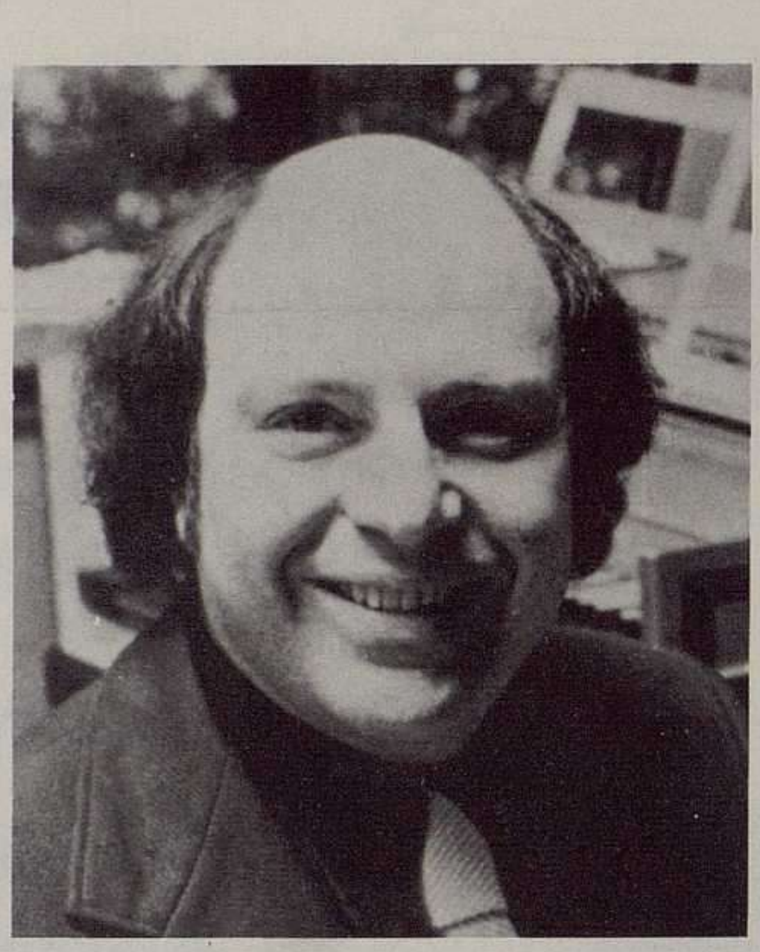
★ ¡AÑADE AÑOS DE DURACION A TODOS LOS ALBUMS !

★ ¡REDUCE EL DESGASTE DE LA AGUJA !

Avda. Felipe II, 12
Tels. 275 38 73 - 226 61 38
MADRID-9

sterio de Educación, Cultura y Deporte 2012

música de los instrumentistas populares rumanos (los Lautari), con su conocida riqueza de improvisación, para ser la fuente de inspiración, la base de una arquitectura sonora estricta, conservando a la par su espontaneidad, su frescor original. Los temas han sido todos inventados por Enesco, pero están íntimamente penetrados por la música popular del país del compositor. La escritura utiliza los cuartos de tono, y es de una variedad de colorido, de una potencia evocadora que determinaron a Arthur Honegger a situar la Sonata **dentro de las obras capitales del repertorio de violín de los primeros decenios del siglo XX. A lo largo del transcurso del tiempo, la** Sonata **ha sido grabada por Yehudi y Hephzibah Menuhin, por Isaac Stern y Alexander Zakin, por Christian Ferras y Pierre Barbizet, por André Gertler y Diane Andersen. Pero es, en primer lugar, esta grabación antigua realizada por Enesco y Lipatti, que no era en su origen una grabación comercial, la que rinde de manera inimitable la** Sonata. **La grabación forma parte de las iniciadas por el gran etnomusicólogo rumano Constantin Brailvin, fundador del Archivo (más tarde el Instituto) de Folklore de Bucarest, y realizadas en el estudio de este Archivo. Solamente después de la muerte (1955) de Georges Enesco la Casa Electrocord reacondicionó y editó este disco (Electrocord ECD 95-25 cm.). Transcribe de forma extremadamente emocionante la calidad de la interpretación del compositor —que era también uno de los grandes violinistas de su tiempo—, es decir, los matices infinitamente variados de coloridos sonoros, la capacidad de evocar el paisaje rumano, los vastos espacios de los campos contemplados durante la noche (segundo movimiento). Dinu Lipatti, por su lado, es, al piano, un copartícipe genial, que sabe, por ejemplo, sugerir la sonoridad del címbalo en las fórmulas danzarinas del último movimiento. Esta grabación, publicada también en los Estados Unidos (Remington, 14947), forma parte de las que deben recordar siempre a las jóvenes generaciones que el disco no significa únicamente "Alta Fidelidad", sino que su importancia mayor consiste en permanecer como testigo fiel de los grandes momentos de la evolución histórica de la composición y de la interpretación musical.**



IGOR KIPNIS, CLAVECINISTA

En respuesta a su encuesta, mi elección es quizá extraña, teniendo en cuenta mi profesión, pues aunque he sido crítico de discos desde 1955..., mi actividad principal es la de clavecinista. ... Así, pues, al estar tan absorbido por mi actividad, prefiero elegir una grabación desde un punto de vista alejado de ella, motivado sólo por el propio placer de oyente. Por tanto, mi elección del registro de Otello **para RCA, dirigido por Arturo Toscanini, está en parte condicionado por la importancia de éste en la primera mitad del siglo XX, especialmente en lo que atañe a la historia de las grabaciones, y en segundo lugar, por tratarse de uno de los máximos ejemplos de creación musical que conozca. Recuerdo el enorme impacto que me produjo la radiodifusión de esta grabación, a finales de los años cuarenta. Tanto como crítico, como intérprete o como simple coleccionista de discos, vuelvo a escuchar una y otra vez este estimulante registro, técnicamente lejos de lo sobresaliente, aunque, a decir verdad, en su época esto importaba poco. Y pese a que el reparto vocal no es tan bueno como uno hubiese deseado, creo que la fuerza de esta interpretación y su calidad de supremo logro de uno de nuestros máximos directores la convierte en mi elección definitiva.**

ROBERT LAYTON

Nacido en Londres el 2 de mayo de 1930. Estudió en la Universidad de Oxford con Edmund Rubbra (Composición) y Egon Wellesz (Historia de la Música). Pasó dos años en las Universidades de Upsala y Estocolmo, donde escribió un estudio sobre Franz Berwald, el primero en inglés acerca del compositor sueco. (También apareció en sueco.) Ingresó en el Departamento de Música de la BBC, en 1959, como jefe de Producción de las charlas musicales para el Tercer Programa. Ha sido responsable de tales emisiones e interpretaciones en discos. Desde 1965 ha contribuido al Quarterly Retrospect en la revista **Gramophone** y ha publicado, con Edward Greenfield e Ivan March, **The Stereo Record Guide.** Ha escrito dos libros sobre Sibelius, un estudio de la música escandinava, y ha terminado recientemente una monografía sobre las **Sinfonías** de Dvorak para las Guías Musicales de la BBC, de las que es Editor general. Actualmente está traduciendo el definitivo estudio de Sibelius, de Erik Tawaststjerna, cuyo primer volumen apareció el año pasado.

* * *

El gramófono nos ofrece un testimonio único del quehacer musical de nuestro siglo. Sus hitos son familiares para todos: las primeras grabaciones de Caruso a principios de siglo, las notables grabaciones operísticas realizadas durante la anteguerra en San Petersburgo, la grabación de la Quinta Sinfonía **de Beethoven hecha por Nikisch en 1913, el** Boris **de Chaliapin en el Covent Garden, el legado de discos de Melba, amorosamente recopilados en una reciente antología de HMV; las primeras grabaciones de Bayreuth y el advenimiento de las grabaciones eléctricas, que nos permitió escuchar interpretaciones orquestales bajo la dirección de Weingartner, Toscanini, Beecham, Furtwängler, Koussevitzky y otros directores de talla, así como inapreciables documentos: Strauss dirigiendo a Strauss, Elgar dirigiendo a Elgar, Rachmaninov tocando Rachmaninov, etc. La lista es interminable, y cada uno tendría diferentes prioridades a la hora de escoger. ¿Quién, en Inglaterra, podría prescindir de interpretaciones como las que Beecham nos ha dejado de la música de Delius, o de la interpretación del propio Elgar de su** Concierto para violín **con Yehudi Menuhin, que contaba entonces quince años? La explosión de repertorio de los LP en la postguerra nos aportó riquezas que hubieran sido inconcebibles: ¿quién hubiera pensado, en 1945, en la posibilidad de grabar el** Anillo, **de Wagner, o todas las sinfonías, cuartetos y óperas de Haydn, las** Cantatas **de Bach, las óperas de Verdi o los** Ordres **de Couperin? (Sólo el proyecto de las óperas de Haydn y de Verdi, y el de las** Cantatas **de Bach están aún incompletos.)**

Recuerdo los años de las "Sociedades" patrociandas por HMV, sus álbumes, con gran nostalgia, porque parecen haber presentado interpretaciones de peculiar autoridad y visión. Para mí, una gran interpre-

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

tación es aquella que refleja tan vivamente las intenciones del compositor que la genialidad del intérprete no choca directamente con nuestra conciencia. El Beethoven de Weingartner (y el de Schnabel) tuvo esta rara cualidad de hacer pensar únicamente en el compositor y dar la sensación de estar en su presencia: el Mahler de Bruno Walter, el Dvorak de Talich, el Sibelius de Koussevitzky, el Wagner de Furtwängler tienen todos esta peculiar cualidad de identificación total. La gran cantidad de música orquestal grabada actualmente es, realmente, amplia, si bien el número de interpretaciones de verdadera altura no es, probablemente, mayor que en los tiempos de los discos de 78 revoluciones.

Los grandes clásicos del repertorio son clásicos porque en cada nueva audición alguna faceta de la obra, que se nos había escapado, sorprende de nuevo al oyente. Cuanto mayor es la obra, revela más variedad, muestra mayor coherencia estructural en cada repetición. Así, podemos volver a una nueva Quinta Sinfonía de Beethoven con placer (por ejemplo, la reciente de Carlos Kleiber), o a una nueva Cuarta de Sibelius (como la de Colin Davis), y percibir la obra en una nueva perspectiva. Pero el Editor de RITMO me pide una única grabación considerada como la más importante de los cien años de existencia del gramófono.

Aplicando el mismo criterio para los clásicos del gramófono (es decir, interpretaciones que revelen en cada audición alguna faceta nueva que nos había pasado inadvertida), pienso en un número de aquellos frutos de las "Sociedades" pioneras. Porque estaban abriendo caminos tienen el frescor de los descubrimientos nuevos y están revestidos de mayor intensidad, puesto que grabar era un hecho poco usual. La grabación en vivo de la Séptima Sinfonía de Sibelius dirigida por Koussevitzky con la Orquesta Sinfónica de la BBC me parece una grabación impresionantemente grandiosa, electrizante e inagotable en sus detalles. Otra grabación pionera fue La flauta mágica de Beecham con la Filarmónica de Berlín, justo antes de la guerra, con Gerhard Hüsch como "Papageno" y Erna Berger como "Reina de la Noche", aunque debemos aceptar que las interpretaciones de Fritz Busch en Glyndebourne del Cosí y del Fígaro son prácticamente igual de mágicas. Aunque no esté incluida dentro de las grabaciones hechas por la "Sociedad" patrocinada por la HMV, otras interpretaciones incomparables son las del último Beethoven hechas por el Busch Quartet. Sin embargo, todas ellas han sido emuladas por siguientes grabaciones. Incluso el Sibelius de Koussevitzky ha sido igualado en las intensas lecturas de Mravinsky, Maazel y Karajan, si bien ninguna es tan rica en emotividad. Hasta la Cuarta de Sibelius por Beecham ha sido recientemente superada, en mi opinión, por la versión de Boston bajo la dirección de Colin Davis. En cuanto a los Cuartetos de Beethoven, el Vegh Quartet ha llegado muy cerca en la exploración profunda a la que llegó Busch, y ellos y el Quarteto Italiano, entre otros, pueden considerar que nos sirven fielmente.

Un álbum sigue siendo único, sin embargo: el ciclo de las Sonatas de Beethoven por Schnabel. Es importante que fuera un álbum pionero el primer ciclo completo grabado. Igualmente es importante porque no ha sido nunca sobrepasado: nadie nos ha acercado tanto a Beethoven como Schnabel. Es cierto, hay imperfecciones —la Hammerklavier no es un éxito completo y no me pasan inadvertidas las imperfecciones técnicas de Schnabel—. Pero ninguna grabación posterior puede igualar las profundidades a que llega el movimiento lento del Opus 111 ni acercarse a la altura que el ciclo, como totalidad, ha conseguido.

WOLF-EBERHARD VON LEWINSKI

Nació el 2 de junio de 1927, en Berlín. Estudios de Dirección y Crítica musical.

Crítica musical **(Süddeutsche Zeitung, Neue Zürcher Zeitung, Allgemeine Zeitung.** Mainz, Wiesbaden y Darmstadt).

Colaborador en revistas especializadas **(Neue Zeitschrift für Musik, Operwelt, Fono Forum).**

Colaborador en programas de radio y televisión.

Autor de las siguientes biografías: **Rubinstein, Rothenberger, Hoelscher, Fischer-Dieskau, Foldes** y **Keilberth.**

Diversos ensayos.

* * *

MOZART: Las bodas de Fígaro. **Director, Erich Kleiber. Decca, SXL-2087/90.**

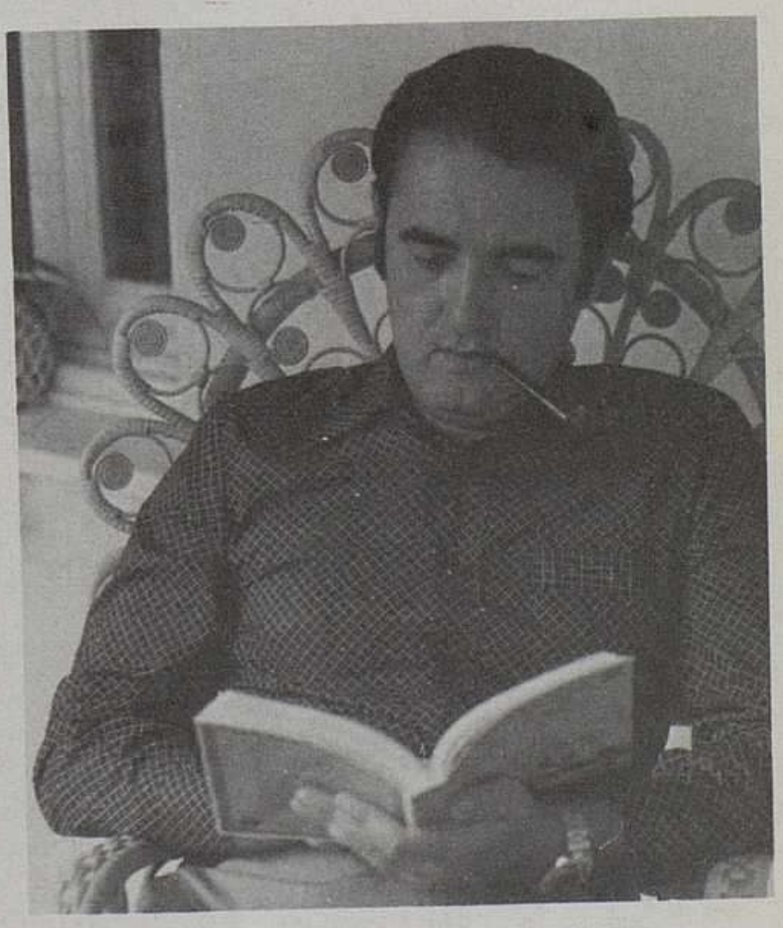
No tengo del todo la conciencia tranquila por nombrar solamente una obra, ya que creo injusto indicar solamente una, habiendo grabaciones igualmente buenas y tan importantes artísticamente como la ópera de Mozart dirigida por Kleiber, mencionada arriba; tales como El clave bien temperado **por Friedrich Gulda (MPS), los** Conciertos para piano y orquesta, **de Mozart, por Daniel Barenboim (EMI); el último** Concierto KV-595 **por Clara Haskil (DG), el** Quinteto **de Schubert por el grupo de Prades de 1952 dirigido por Casals (CBS), los** Lieder **de Schubert por Fischer-Dieskau y Moore (DG, tres álbumes), la** Obra para piano **de Schubert, tanto en la inspirada interpretación de Wilhelm Kempff (G) como el álbum con las obras del último período por Alfred Brendel (PHILIPS). También las** Partitas **de Bach por el violinista Gidon Kremer (EURODISC), la ópera de Monteverdi** Il ritorno d'Ulisse in Patria, **dirigida por Nikolaus Harnoncourt (DECCA),** y Cosí fan tutte, **de Mozart, por Karl Böhm (tanto el procedente de la grabación del Festival de Salzburgo de 1974 como el antiguo registrado por Deutsche Grammophon).**

Desde luego, si me viese en la disyuntiva de elegir una sola grabación, sería Las bodas de Fígaro **en la versión de Erich Kleiber, en tanto que se interpreta a Mozart tal como entiendo que es, con todos y cada uno de sus matices: con ironía, verdadera alegría, agresividad y melancolía. Creo que Mozart es más difícil de interpretar que cualquier otro compositor, y por lo que respecta a esta obra, está plenamente representada con todas las pasiones humanas. Y aquí el arte es lo mayor, lo más grande de todo lo humano, porque todo está absolutamente bien interpretado, hasta en los más pequeños detalles. Se oye el conjunto a la perfección, y Erich Kleiber tiene el sentido seguro y conocimiento claro para el justo equilibrio de las tensiones; los "tempi", ideales, dan, además, su perfecta forma a sonidos y caracteres.**

Lisa della Casa, Hilde Gueden y Suzanne Danco se contrastan maravillosamente. Cesare Siepi es un "Fígaro" conmovedor, y Alfred Poell un verdadero "Conde". Como conjunto total no conozco otra grabación tan convincente y que cumpla hasta tan alto grado todas las imposiciones de la obra, desde el principio hasta los últimos compases del "Finale". Lo que parecía inalcanzable se ha hecho realidad: una vez en cien años, una ópera de Mozart, símbolo de profundo humanismo y con una interpretación artística perfecta.

TOMAS MARCO

Nacido en Madrid (12-IX-1942). Estudios de Violín y Composición. Licenciado en Derecho, también estudios de Psicología y Sociología. Compositor. Crítico musical. Profesional de radiodifusión.



Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

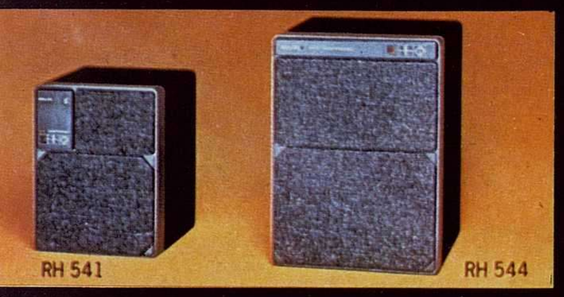
una innovación fundamental: las cajas acústicas "M F B"

El problema crucial en la construcción de una caja acústica es la reproducción, sin distorsión, de las frecuencias bajas. El sistema MFB (Motional Feed Back) desarrollado por PHILIPS, permite eliminar la distorsión en estas frecuencias y sobrepasa todos los conjuntos clásicos disponibles actualmente en el mercado. El sistema MFB puede adaptarse a todas las fuentes de amplificación o de preamplificación existentes.

1 **Entrada audiofrecuencia y ajuste de sensibilidad** (de 1 a 23 voltios) permitiendo el conexiónado de la caja acústica a todo preampli o amplificador de potencia. En este último caso, la conexión se realiza en el lugar de una caja acústica tradicional.

2 **Filtro activo 500 Hertz, pendiente 18 dB / octava.** Las frecuencias por debajo de 500 Hz son dirigidas hacia el amplificador de bajos, éstas por encima de los 500 Hz son aplicadas al amplificador de medios y agudos.

3 **Comparador.** Esta unidad recibe: 1. La señal audiofrecuencia incidente (30 a 500 Hz) procedentes del filtro activo. 2. La señal de contra-reacción generada por el captador situado en el cono del altavoz de bajos. Esta última señal es comparada a la señal original: gracias a este sistema, todos los movimientos de la membrana no conformes a las señales de origen son instantáneamente corregidas. Esto permite reproducir de manera lineal todas las frecuencias entre 30 y 500 Hz.



Modelos	Volumen	ALTAVOZ	Amplificador	Sensibilidad de entrada	Dimensiones	
RH541	8 litros	17 cm 2.5 cm	30 W efec	1 V a 1.000 7.5 V a 1.000 24 V a 1.000	Alto Ancho Fondo	244 mm 224 mm 174 mm
RH544	15 litros	20 cm 5.1 cm 2.5 cm	40 W efec 20 W efec	de 1 a 23 V a 1.000 ~	Alto Ancho Fondo	467 mm 263 mm 216 mm
RH545	70 litros	40 cm 5.1 cm 2.5 cm	50 W efec 35 W efec 15 W efec	de 1 a 23 V simetrica 10 k a 1 V asimetrica 100 k a 1 V	Alto Ancho Fondo	650 mm 436 mm 320 mm

4 **Amplificador de bajos.** Recibe las señales corregidas procedentes del comparador. Equipados con transistores de potencia DARLINGTON, montaje clase B. Potencia de salida: 40 W. eficaces.

5 **Altavoz de bajos,** diámetro 20 cm. equipado de un "captador - piezo - eléctrico" que mide en todo momento las aceleraciones de la membrana del altavoz. El captador está colocado en el cono que está equipado de una suspensión periférica en caucho sintético permitiendo disminuir la frecuencia de resonancia.

6 **Amplificador para los medios y los agudos** alimentado por las señales de audio-frecuencia entre 500 a 20.000 Hz procedentes del filtro activo 500 Hz. Equipados de transistores de potencia DARLINGTON montaje clase A.B. Potencia de salida: 20 W. eficaces.

7 **Filtro pasivo 4.000 Hz.** pendiente: 12 dB / octava. Las frecuencias entre 500 y 4.000 Hz son dirigidas hacia el altavoz de medios. Las frecuencias superiores a 4.000 Hz se dirigen al altavoz de agudos.

8 **Altavoz medios** membrana hemi-esférica de 5,1 cm. Bobina móvil montada sobre aluminio permitiendo mejorar la disipación de calor. Cara posterior encerrada en una cámara hermética suprimiendo todas las reacciones con el altavoz de bajos.

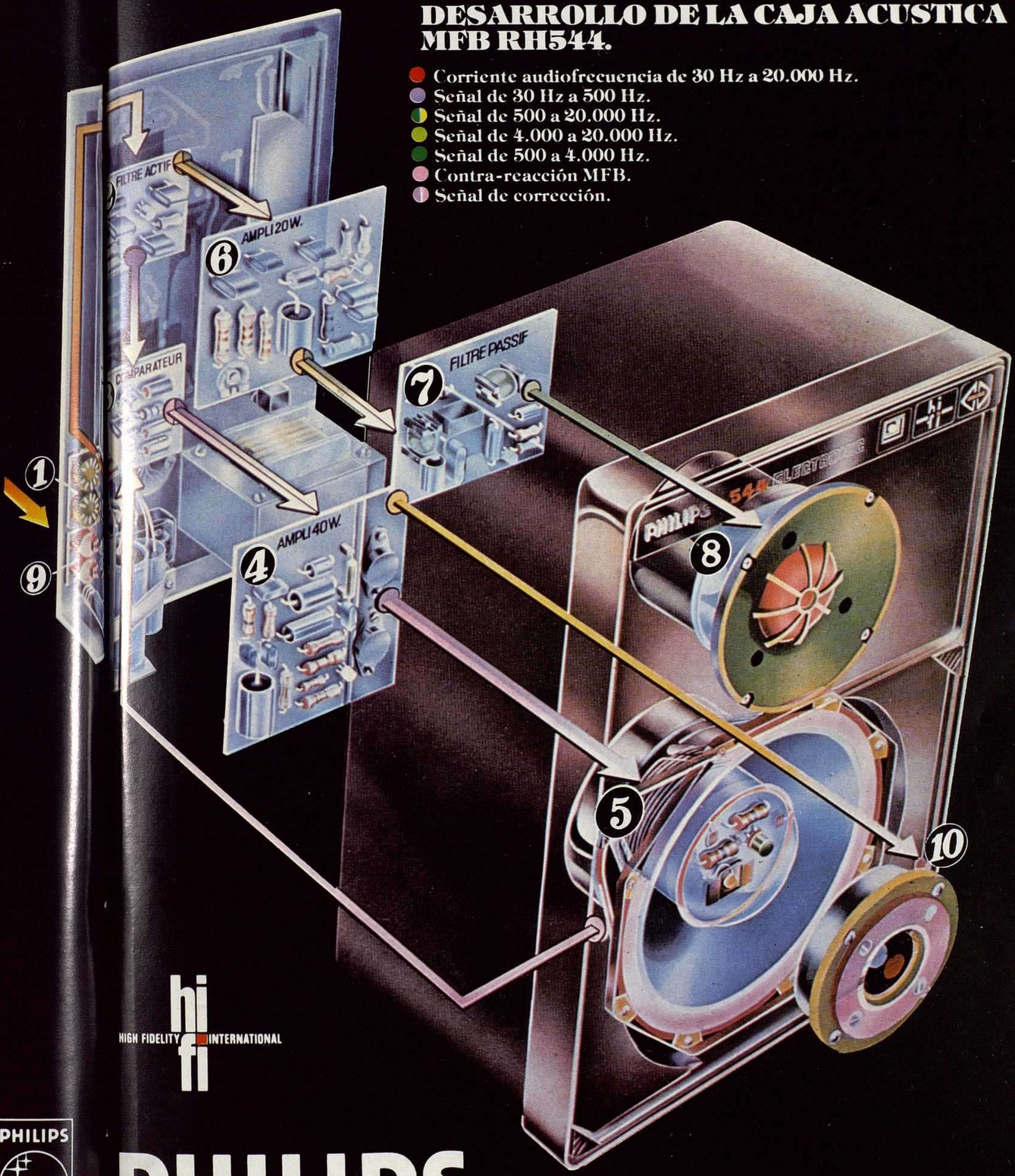
9 **Filtro ajustable para las frecuencias altas.** Regulable de 0 a 18 dB. 3 dB a 7.000 Hz.

10 **Altavoz de agudos,** membrana hemi-esférica de 2,5 cm. de diámetro. Angulo de difusión de 220° a 6 dB. Bobina móvil de amortiguación mejorando la linealidad de la curva de respuesta y asegurando una reproducción de frecuencias elevadas por encima del límite de audición.

PHILIPS

DESARROLLO DE LA CAJA ACUSTICA MFB RH544.

- Corriente audiofrecuencia de 30 Hz a 20.000 Hz.
- Señal de 30 Hz a 500 Hz.
- Señal de 500 a 20.000 Hz.
- Señal de 4.000 a 20.000 Hz.
- Señal de 500 a 4.000 Hz.
- Contra-reacción MFB.
- Señal de corrección.



hi fi HIGH FIDELITY INTERNATIONAL

PHILIPS

ENCUESTA INTERNACIONAL

Es imposible señalar una sola grabación como la más importante de todas las realizadas en los cien años de sonido grabado. En puridad, tendría que señalarse como más importante el primer cilindro grabado por Edison, ya que sin él no habría posibilidad de contemplar todas las demás grabaciones. Otros hitos podrían ser las grabaciones históricas de algunos artistas que murieron casi al filo del descubrimiento del primer sonido grabado, la primera sinfonía grabada completa, el descubrimiento del disco duro, el descubrimiento del microsurco, el primer disco estereofónico, el primer disco cuadrafónico, las primeras grabaciones radiofónicas en cinta magnetofónica, la primera transmisión directa en estereofonía (que fue del Concierto para viola, número 2, **de Milhaud), las experiencias de transmisión directa desde la Opera de París por medio de cable y antes de la comercialización del disco como invento utilizable.**

En cualquier caso, y dentro de los últimos descubrimientos en materia de sonido grabado, creo que lo más importante de la moderna tecnología, y, por tanto, las grabaciones más importantes hasta ahora, son las realizadas con el procedimiento "Kunstkopf" o cabeza artificial, que realmente llegan a asemejarse al cien por cien al sonido directo en vivo. Cuando las dificultades técnicas existentes en la actualidad para que este procedimiento pueda ser escuchado de otra manera que con cascos se solventen, nos encontraremos, realmente, en otra era del sonido grabado, por lo que, con toda la imposibilidad que supone señalar una cima en un proceso de cien años, esas grabaciones es lo que podría considerarse como más importantes del período.

LEONARD MARCUS

Con todo un siglo para escoger, es imposible individualizar el disco más importante jamás hecho. Por lo menos, cuatro me vienen a la mente, uno de los cuales nunca fue oído por el público, y, al menos, otro de ellos no es la mejor ejecución de la obra que se pueda obtener. El primero tendría que ser, seguramente, la grabación de Thomas Edison de Mary had a little lamb, **ya que sin él y su demostración de que el sonido podía ser físicamente retenido y reproducido, las otras grabaciones no hubieran seguido. La grabación, o más bien grabaciones que mostraron al mundo de la música que el joven invento era un medio acertado para la música, y que abrieron las compuertas a las grabaciones de música seria, fueron las diez arias de Enrico Carusso, grabadas para la Gramophone Company, en Milán, en 1902. Su importancia no debe de ser sobreestimada. La grabación más reciente, "más importante", y la que convenció al oyente de música seria que el "estéreo" no era una "artimaña", sino un medio técnico que podía ser usado para aclarar las intenciones de un gran compositor, fue el** Das Rheingold, **de Decca/London, producido por John Culshaw y dirigido por**

Georg Solti. Ninguna grabación seria, en "estéreo", hecha desde aquella fecha ha podido ignorarlo.

Pero si tuviera que seleccionar una grabación como la "más importante" tendría que ser la que mostró al mundo musical, por primera vez con éxito (y que influyó mucho en Culshaw), que la grabación de larga duración podría ser un medio por sí mismo, una producción independiente, diferente de la ejecución en vivo, pero no menos válida que ella: Porgy and Bess, **de Gershwin, tal como fue concebida y producida para Columbia Records por Goddard Lieberson durante los primeros tiempos del LP. Si bien sus técnicas de producción (ruido de masas, perspectivas y otros efectos de creación de atmósfera) han sido, seguramente, sobrepasadas, inclusive en otros** Porgys, **éste mostró con evidencia, por primera vez, que la grabación fonográfica podría ser un arte por sí mismo. Todas las subsiguientes grabaciones discográficas están en deuda con este hito monoaural.**

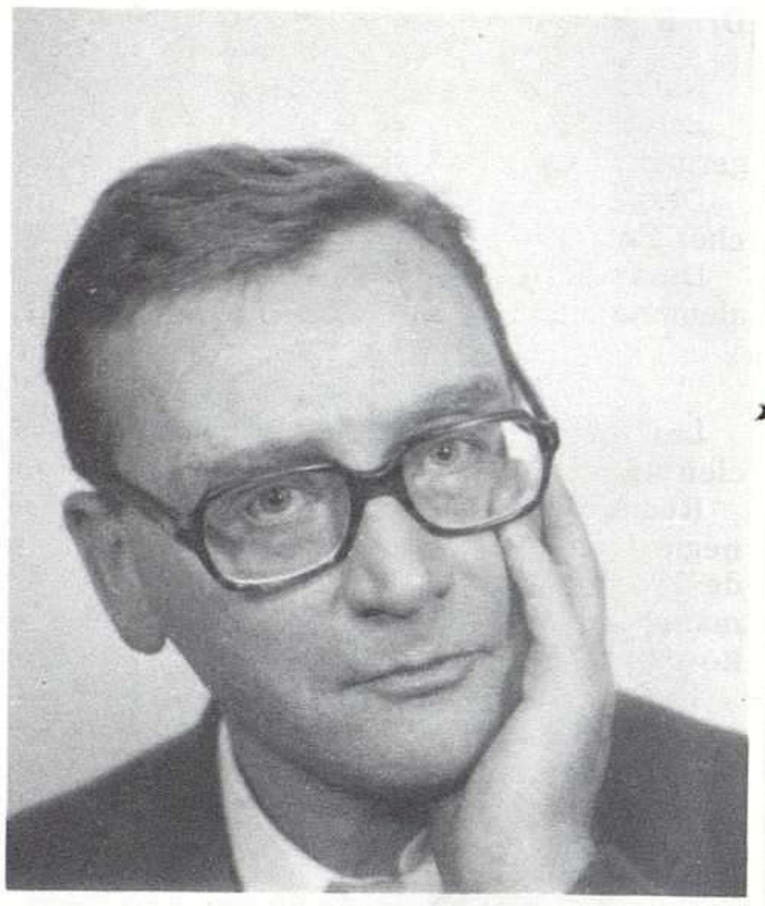
MARCEL MARNAT

Marnat, Marcel, nacido el 6 de julio de 1933, en Lyón.

Estudios científicos (Biología, Mineralogía). Autodidacta en materia musical. Vive de su pluma: crítica literaria, crítica de arte, crítica de discos **(Harmonie, Son Magazine);** más de 1.200 comentarios sobre discos microsurcos clásicos. Radio y televisión. Ha publicado: **Moussorgsky** (1962), **Vivaldi** (1965), **David Herbert Lawrence** (1966), **Michel-Ange** (1974), **Le Langage de Vivaldi** (en obra colectiva, 1975), **Paul Klee** (1975). Ha colaborado en la **Enciclopedia Británica, Larousse de la Música,** etc.

* * *

¡No, no hay una única grabación mejor que las otras desde hace cien años! Su amable propuesta, a parecer un monstruo de injusticia, no podría menguar mi grati-



tud por la Suite Scythe (y Teniente Kije) **tales como los había grabado Scherchen; por la** Nuevo Mundo **(o la** Novena **de Mahler) que nos ha dejado Karel Ancerl; por los** Treteaux de M. Pierre **que Ernesto Halffter grabó en París (no escribo esto para halagar a los lectores españoles...). ¿Cómo olvidar el** Boris Godunov **de Chaliapin, la obra para órgano de Jean Alain por Marie Claire Alain, la** Sonata **de Liszt por Brendel, los** Cuadros de una exposición **por Horowitz? ¿Cómo relegar al olvido la** Fanciulla del West **de Tebaldi, la** Consagración de la primavera **dirigida por el autor, o Markevitch en las** Oberturas **de Rossini? ¿Y cómo omitir lo que debemos a los discos de música antigua del Studio des Frühen Musik, de Munich?**

Sí hay, sin embargo, una grabación que hace ya treinta años me llevó hacia nuevas exigencias en materia de música, de interpretación y de condiciones técnicas: es el Orfeo, **de Monteverdi, tal y como lo recrearon, hacia 1950, Helmut Koch y Max Meili. Además de que entonces muy pocos melómanos conocían a Monteverdi, la elección de un clima general extraordinariamente solemne anunciaba una genialidad. Desde luego, Meili ya no era muy joven, y los cantantes que le rodeaban eran de segundo orden, pero la personalidad de Meili era tal que llenaba de emoción una realización cuya lentitud no hubiese sido aceptable sin él. A causa de este poder expresivo, contrastando con lo que le rodea, la "favola in musica" alcanzaba su sentido pleno, hacía palpable el pasaje de lo cotidiano a las dimensiones "fabulosas" del mito. El influjo mágico de la música se nos hacía accesible de acuerdo con el tema. Embargados por su poder, incluso la actuación de "Orfeo" nos parecía natural. Ninguna de las realizaciones propuestas después ha suscitado en mí una adhesión tal a lo sobrenatural, lo que quiere decir que ninguna ha vuelto tan accesibles los poderes sin límites de la poesía.**

¿No es acaso esto lo que hay que exigir a toda música, y más aún a los prodigios de que se la puede adornar en materia de grabación hoy en día? Observemos que tales milagros ocurren mucho menos a menudo de lo que sería posible.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Dr. MARTIN MEYER

Nacido el 4 de octubre de 1951.

Estudios de Filosofía, Música y Filología germánica, en la Universidad de Zurich.

Desde 1974, redactor en el **Neuen Zürcher Zeitung.**

Desde 1975, colaborador en la revista alemana **Fono Forum.**

* * *

Las mejores grabaciones de los últimos cien años:

Recital de Vladimir Horowitz en el Carnegie Hall, de Nueva York, el 9 de mayo de 1965, con obras de Bach-Busoni, Schumann, Scriabin, Chopin, Debussy y Mozkowski (CBS).

La grabación del siglo no existe. Sería muy atrevido, en una momentánea decisión emocional, calificar un disco como único, habiendo, seguramente, otros muchos igual de buenos. La revista Fono Forum, **en mayo de este año, me formuló la misma pregunta, y contesté señalando al pianista canadiense, de veintitrés años, Glenn Gould por su versión de las** Variaciones Goldberg. **Un verdadero intento de genial e inspirada interpretación, pero no a tanta altura como para calificar su versión como la mejor grabación de los últimos cien años.**

Aquí me gustaría proponer otro disco, pero, naturalmente, por nombrar uno, sin que, necesariamente, tenga que ser el mejor. Este disco es el documento del concierto en vivo del legendario pianista ruso-norteamericano Vladimir Horowitz en su reaparición en el Carnegie Hall, de Nueva York, después de haber permanecido retirado de su actividad de concertista más de diez años. El disco constituye una velada de piano de singular grandeza, y permite la perfecta comprensión del porqué Horowitz llegó a ser la persona clave para toda una generación de pianistas, incluso para todo un siglo.

Horowitz comenzó el concierto con la Toccata, Adagio y fuga en Do mayor, **de Bach, en transcripción de Busoni, dando falsa la primera nota. El palpable nerviosismo de la escena cambió poco a poco por una febril intensidad, que aunó el espíritu barroco del Cantor de Santo Tomás con el intelectualismo de Busoni, su transcriptor. Con una tremenda excitación, Horowitz construía por medio de masas de sonidos verdaderos edificios de empuje orquestal; hizo magia con sonidos, liberando a la obra de la retórica subjetiva impuesta por Busoni.**

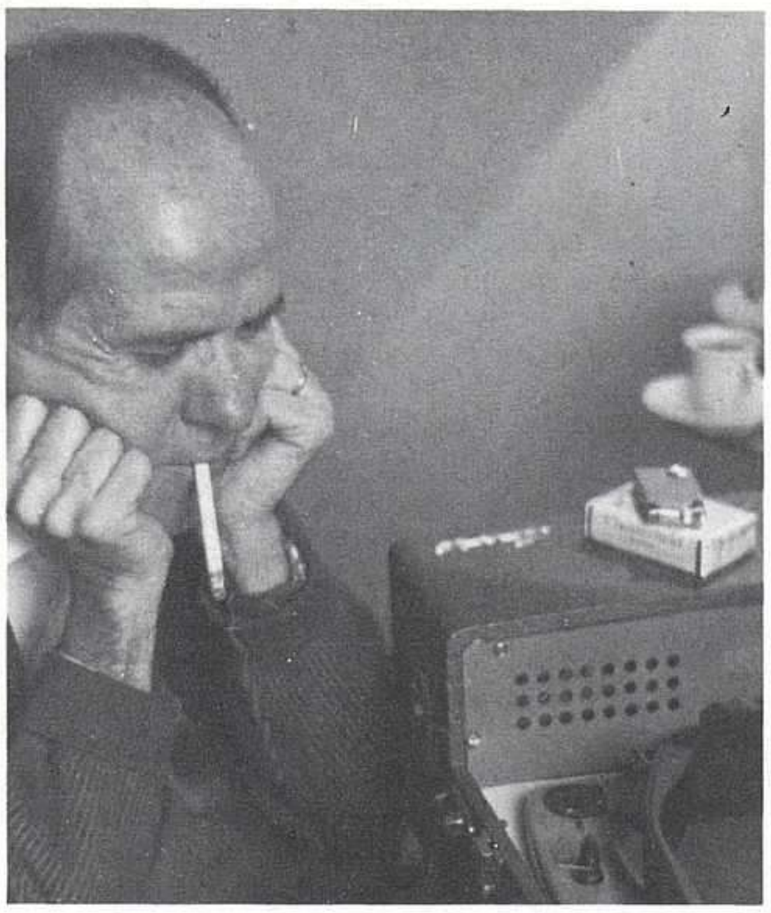
Continuó con la Gran fantasía en Do mayor, op. 17, de **Schumann, a la que Horowitz ha elevado de forma legendaria como la obra central de la música romántica temprana, a causa de su sensibilidad hasta lo excepcional, atracción afectiva, autorrealización psicoprogramática y virtuosidad elemental.**

El ámbito moderno de la vida, descubierto por Freud y Jung, parece encerrado en la psique de Horowitz: cómo interpretó esa tarde la Sonata **número 9 de Scriabin y su** Poema en Fa sostenido mayor; **cómo configuró la** Serenata for the Doll, **de Debussy, con histérica precisión —imaginación, subjetivación y control, objetivación, estremecimiento y ansiedad—, hace de estas obras ya música del siglo XX contemporánea de Mahler de Anton Webern alejándose del siglo XIX.**

XAVIER MONTSALVATGE

Nació en Gerona (1912), dándose a conocer como compositor a partir de 1940, cuando publicó su **Tres divertimentos** para piano, y poco después la colección de **Cinco canciones negras,** que alcanzaron en seguida una gran difusión internacional. Desde entonces Montsalvatge no ha dejado de producir, y muchas de sus obras han obtenido señalados premios o han sido encargadas, figurando en el repertorio de los primeros intérpretes españoles y de muchos concertistas europeos y americanos, siendo particularmente conocidas la ópera **Una voz en "off", Concerto Breve** para piano y orquesta, **Hommage a Manolo Hugué,** para soprano y orquesta; **Concerto Capriccio,** para arpa y orquesta; **Laberinto, Sonatine pour Yvette, Cinco invocaciones al Crucificado,** etc. Una parte considerable de esta música ha aparecido en ediciones discográficas.

Xavier Montsalvatge, además de la composición, desarrolla una constante actividad en el campo de la crítica y el ensayo musicológico. Es actualmente catedrático de Composición en el Conservatorio Superior Municipal de Barcelona, redactor musical del diario **La Vanguardia,** de Barcelona; colabora asiduamente en otras publicaciones y participa como conferenciante en cursos, simposios y festivales.



Determinar cuál es la grabación más importante efectuada en el transcurso de la dilatada historia de la música grabada, a propósito del centenario del gramófono, obviamente no está al alcance de cualquiera que no sea un coleccionista de discos. Menos lo está aún en mi caso, que no soy un discófilo empedernido, y mi constante actividad como crítico cerca de la música en vivo me impide estar al corriente y analizar este frondoso panorama del disco actual, en el que, creo, puede estar la producción óptima en este sistema de reproducción.

No carezco de una regular discoteca, y en ella guardo ediciones de superior valor antológico. No sabría cuál escoger: ¿La Walkyria, **de Wagner, dirigida por Furtwängler (La Voz de su Amo)?** ¿Wozzeck, **dirigido por Karl Böhm, con Evelyn Lear y Fischer - Dieskau (Deutsche Grammophon)? ¿Los** Conciertos de Brandeburg, **de Bach, en la versión original de la Academy of St. Martin-in-the-Fields (Philips)?** ¿Mompou interpreta Mompou **(reciente publicación de Ensayo)?**

En esta duda, tal vez me decidiría por un disco no venal, publicado en los Estados Unidos, en la colección del International Piano Archives, con el título de The Catalan Piano Tradition. **Los International Piano Archives es una fundación que recopila las grabaciones para piano —en cilindros de cera o ebonita y en los discos más antiguos— de mayor valor histórico y musical, reeditándolos después debidamente restaurados con una habilidad técnica infinita. En esta fundación de Nueva York escuché hace años una grabación con la voz de Brahms saludando a Edison, el estilo interpretativo de Debussy, de Granados y de otros varios pianistas. Dedúzcase la impresión que eso podía causarme. No sé que estas grabaciones se hayan publicado, pero sí tengo el disco** The Catalan Piano Tradition. **No hay que buscar en él nitidez ni eufonía clara en las reproducciones, pero sí un interés documental único, y en parte absolutamente sensacional e inédito. Me refiero concretamente a la grabación que incluye el disco (extraída de dos cilindros de cera) de Isaac Albéniz improvisando una obra que no ha existido nunca más que en este delicado surco. Este cilindro fue grabado alrededor de 1903, en el balneario de Tiana, cerca de Barcelona, por don Ruperto Regorosa, quien invitaba a músicos célebres y se divertía grabando sus interpretaciones al piano. La de Albéniz está anunciada por el propio señor Regorosa, quien al final la aplaude con gritos de "¡Muy bien! ¡Muy bien!". Esta inédita danza improvisada por Albéniz me produce una emoción indecible. También resulta de un interés extraordinario escuchar en el mismo disco a Joaquín Malats interpretando su** Serenata **y otras obras de Chopin, Liszt y Wagner; a Enrique Granados, una curiosísima improvisación sobre** El Pelele, **dos de sus** Danzas españolas **y una sonata de Scarlatti; a Franck Marshall en una** Danza noruega, **de Grieg, y a Alicia de Larrocha, a sus nueve años, perfecta en el estilo ofreciendo versiones, sin duda válidas actualmente, de un** Vals **y un** Nocturno **de Chopin.**

Si ésta no es la grabación más importante realizada en el transcurso de una centuria —el siglo del sonido grabado—, no vacilo en darle el valor de un disco de interés y de valor histórico definitivos.

CARL DE NYS

Nacido el 26 de marzo de 1917, en Eupen (Bélgica).

Fundador de **Harmonia Mundi** y de **Archives Sonores de la Musique Sacrée.**

Director artístico del Centro Cultural de Valprivas.

Productor en la ORTF/Radio-France (París) y en la RTB (Bélgica).

Colaborador regular de numerosas publicaciones musicales en Francia, Bélgica, Alemania y Austria. Miembro de la Redacción de **Diapason** (París).

Encargado de los cursos de Musicología en la Universidad Lyon-Saint-Etienne.

Ha sido redactor del diccionario **La-**

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

SCHIMMEL

Pianos

RODAMILANS

IMPORT-EXPORT

Marqués del Puerto, 9 Telfs. 415 52 44 - 55

BILBAO–8

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

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

rousse de la Musique y ha publicado obras monográficas sobre Bach, Mozart, Chopin y Schumann.

Ha editado en primicia mundial diversas obras de compositores antiguos, en especial de Marc Antoine Charpentier y de W. F. Bach, así como de Mozart.

Miembro de la Neue Bach-Gessellschaft, de la Deutsche Mozart-Gesellschaft y de las Sociedades Francesa y Belga de Musicología.

* * *

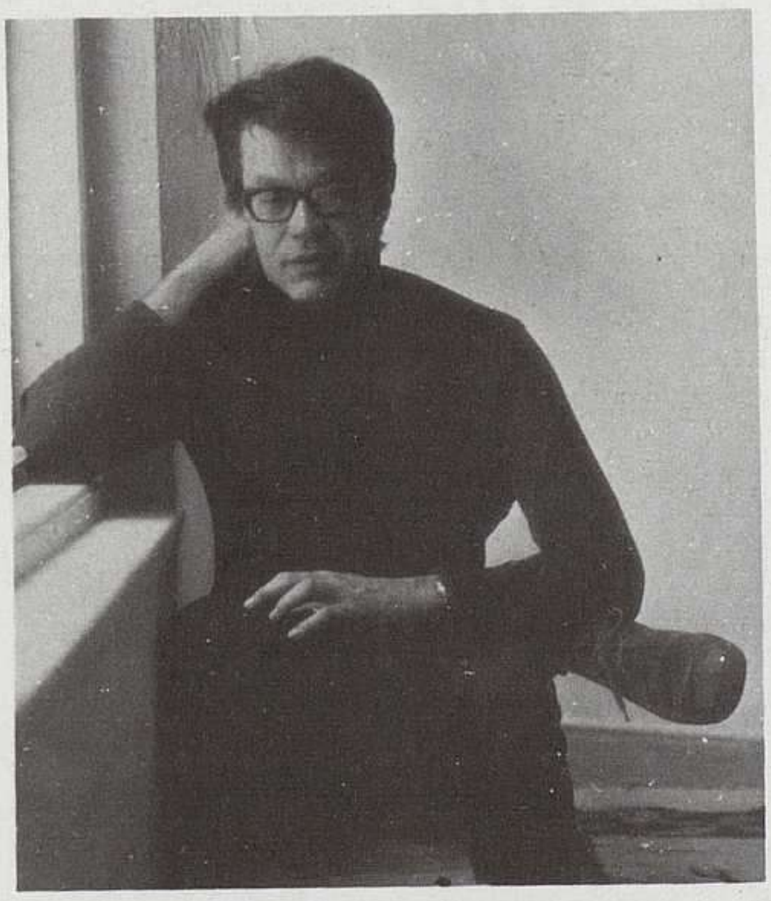
Pregunta con "truco", pregunta imposible... Sería necesario poder escoger entre Don Giovanni **y los** Cuartetos **de Beethoven, entre la** Pasión, **de Penderecky, y** La consagración de la primavera; **entre la** Misa en Do menor, **de Mozart, y** El clave bien temperado; **entre los "lieder" grabados por Fischer-Dieskau y el piano de Edwin Fischer; entre la** Pasión según San Mateo, **de Günther Ramin, y el álbum antológico de Lipatti; entre el** Peleas, **de Désormières, y la misa** Ave Regina Caelorum, **de Dufay; entre las** Sonatas **de Schubert (por Brendel) y** Fidelio; **entre** Così fan tutte **y el** Rosenkavalier; **Chopin por** Cortot **y** La flauta mágica... **Imposible; me niego y me detengo aquí para no hacer el inventario de una discoteca que cuenta con cerca de quince mil grabaciones.**

Juguemos, sin embargo, el juego que se nos propone: resaltemos lo excepcional, el documento insólito. No puedo escuchar sin emoción la grabación que ha captado la muerte de Wilhelm Backhaus al piano. Lo recordarán seguramente: daba dos recitales de Beethoven, en julio de 1969, en una iglesia de Estiria. Tiene ochenta y cinco años. La primera velada transcurre normalmente. La segunda tarde, durante el tercer movimiento de la Sonata op. 31, número 1, **tiene un malestar, pide poder interrumpir el concierto; vuelve al cabo de un rato, cambiando el programa: dos páginas de Schumann,** Abends **("Por la tarde")** y Warum? **("Por qué?"). Una nueva pausa, más larga. El maestro siente que no llegará hasta el final. Se despide tocando el** Impromptu op. 142, número 2, **de Schubert.**

Saluda. Alguien tiene la idea de tomarle una foto (adorna la carpeta, documento sobrecogedor). Entra en la sacristía y se desploma. No recobrará el conocimiento antes de morir, algunos días más tarde.

Pero la radio estaba allí, grababa en estereofonía. Un editor al tanto ha publicado extractos de las cintas. Comparación impresionante entre el Impromptu op. 142, número 2, **tocado al final del recital del 26 de julio (cara A), y la interpretación registrada dos días más tarde, antes de morir (cara B). Se encontrará una carta, fechada años atrás, en la que afirma que le gustaría morir tocando el piano.**

Interpretaciones inolvidables, únicas, en el umbral de la eternidad, cualesquiera que sean los juicios estilísticos. Documento tan inapreciable como el Concierto para clarinete, **de Mozart, que Beecham dirige la víspera de su muerte, más punzante que cualquiera otro de los "últimos discos". El álbum se titula "Abschied von einem grossen Pianisten". Se hubiera podido poner, más sencillamente, "Abschied eines grossen Pianisten", puesto que es Backhaus quien conduce al auditorio al umbral de lo indecible (DECCA, SXL 20.090).**



ANDREW PORTER

Nacido en Ciudad del Cabo, en 1928; estudió en la Universidad de Oxford; crítico de **The Financial Times** (Londres), 1950-1972, y de **The Gramophone** desde 1972; crítico del **The New Yorker** y de **High Fidelity.** Coautor de **The Record Guide.** Miembro del Consejo Editorial de **Opera** desde 1952. Editor de **The Musical Times,** 1960-1967.

* * *

¡Lo que me pide hacer es imposible! ¿Cómo se podría determinar la relativa "importancia" de una grabación de cuatro minutos hecha por Adelina Patti y una grabación de cuatro horas hecha por Wilhelm Furtwängler? Podría estar tentado de decir que la grabación de Patti de "Ah, non credea" es la más importante de todas, puesto que conserva para nosotros el sonido y estilo de la desaparecida era de canto del siglo XIX, así como porque es una de las más hermosas grabaciones jamás hechas. Sin embargo, no puede ser designada por tan singular **distinción, puesto que si no hubiera existido, hay otras grabaciones de Patti que hubieran servido igualmente. Así como con cualquier otra grabación de una de las obras maestras del repertorio. Sería difícil aislar una grabación individual de una sinfonía u ópera para distinguirla como más "importante" que las demás. Por tanto, sintiéndolo mucho, tengo que declinar su invitación. Si los términos hubieran sido más amplios, hubiera sugerido el "corpus" completo de grabaciones dejados por los siguientes artistas: Patti, Pol Plançon, Melba y Furtwängler.**

FERNANDO RUIZ COCA

Profesor Superior de Música por el Conservatorio de Madrid.
Estudios en la Facultad de Filosofía y Letras (Madrid).
Periodista.
Crítico musical en las siguientes publicaciones desde 1946: **Signo, La Revue International de Musique** y **La Vie Musicale** (París-Bruselas), **La Actualidad Española, Ateneo, La Estafeta Literaria, Teresa, Indice** y otras; asesor musical de la revista **Bellas Artes. El Alcázar** (redactor-crítico musical desde 1957), **Nuevo Diario** (redactor-crítico musical desde su fundación), **Ya** (actualidad).
Cofundador y miembro de las primeras Juntas de gobierno de las Juventudes Musicales Españolas.
Fundador y director del Aula de Música del Ateneo de Madrid (1958-1974) y vocal de la Junta Directiva de esta entidad.
Secretario general de la Comisaría General de la Música (Dirección General de Bellas Artes) (1969).
Secretario permanente Técnico del Consejo Asesor de la Música de esta misma Dirección General (1969, hasta su extinción).
Ex-Consejero en la Comisión especializada de Programas Musicales de Radio Nacional de España.

* * *

LAS "SINFONIAS" DE BEETHOVEN, POR FURTWAENGLER Y LA FILARMONICA DE VIENA

No es fácil la cuestión que se me propone. Los puntos de vista que pueden adoptarse para enfrentarla son muchos, y casi todos válidos. Al señalar un disco como joya preferida, aparte del gusto personal y del conocimiento que se pueda tener de las más importantes discografías y discotecas del mundo, habría que señalar los escasos testimonios que se han podido conservar, gracias a las más sofisticadas técnicas actuales, de la interpretación de ciertas obras capitales por sus propios autores. Por mi parte, he preferido, más sencillamente, referirme a grabaciones que, me parece, cumplen a la perfección los fines que se pueden obtener del gran invento del gramófono: por un lado, fijar para siempre versiones ejemplares, que sin el disco, y dada la fugacidad de toda interpretación, se habrían perdido; por otro, la posibilidad admirable de que estas versiones lleguen a todo el mundo de hoy y del futuro.

En esta línea de pensamiento, pienso en una serie de páginas fundamentales de la historia de la Música, más allá de toda discusión, que a su valor intrínseco, yo diría extrahistórico, añaden el servir de testimonio fundamental de un estilo que tan gran

Mi[illegible] de Educación, Cultura y Deporte 2012

aportación supuso a la evolución de nuestro arte, el romanticismo. Me estoy refiriendo a la serie de las Sinfonías **de Beethoven. De estas obras se han producido innumerables grabaciones de todos los signos y colores. Muchas de ellas recogiendo, o intentando recoger, más el espíritu del intérprete que el del propio autor, que sólo servía de cómodo pretexto. Sin embargo, creo que las de Wilhelm Fürtwaengler cumplen su objetivo con la máxima fidelidad, ya que el gran director desaparecido encarnaba, a mi juicio, el entendimiento más hondo y auténtico de la esencia germánica de estas** Sinfonías, **en su tiempo y lugar, y como constante de viva permanencia en la historia del arte. Tengo a Fürtwaengler como al más importante director de la historia por su sustancial aportación al peculiar arte de la dirección, que en él se conforma y define. Pero, además, en su personal manera de entender todo esto toma cuerpo toda la tradición musical del germanismo, esencial en la europea, y, por tanto, en la del mundo. En este maestro parece resumirse todo lo que el goticismo, lo barroco y lo romántico han supuesto contra, o, mejor, como complemento de los estilos herederos del claro clasicismo de Grecia y Roma. Si en Beethoven pervive la idea de infinitud, el ensueño lírico, la vivencia del tiempo fluyente, la angustia de percibir lo inacabado..., es Fürtwaengler quien sabe traducir todo esto en sonidos, haciendo realidad sonora lo que el gran sordo fijó en signos.**

Por todo ello, mis personalísimas preferencias, que he procurado razonar objetivamente, van a las viejas grabaciones del ciclo sinfónico beethoveniano dirigidas, como en una milagrosa resurrección, por el maestro alemán a la Filarmónica de Viena. Todavía, en el catálogo español, encontramos algunos de estos discos en la serie de EMI.

ANDRES RUIZ TARAZONA

Nace en Madrid en 1936. Cursa la carrera de Derecho en la Universidad madrileña, licenciándose en 1958.

Hace estudios de Piano y posteriormente Historia y Estética de la Música, con Federico Sopeña.

Fue Comisario de Música en la Facultad de Derecho de Madrid, organizando muchos conciertos en Colegios Mayores.

Fundador de la revista **Aria,** de música clásica, en el año 1953. Fundador del "Café Concierto Beethoven", de Madrid, una experiencia nueva en la música clásica.

Colabora asiduamente en Radio Nacional de España, y para ella ha realizado numerosos programas musicales y críticas especializadas.

Ha sido profesor de Historia de la Música en la Facultad de Ciencias de la Información.

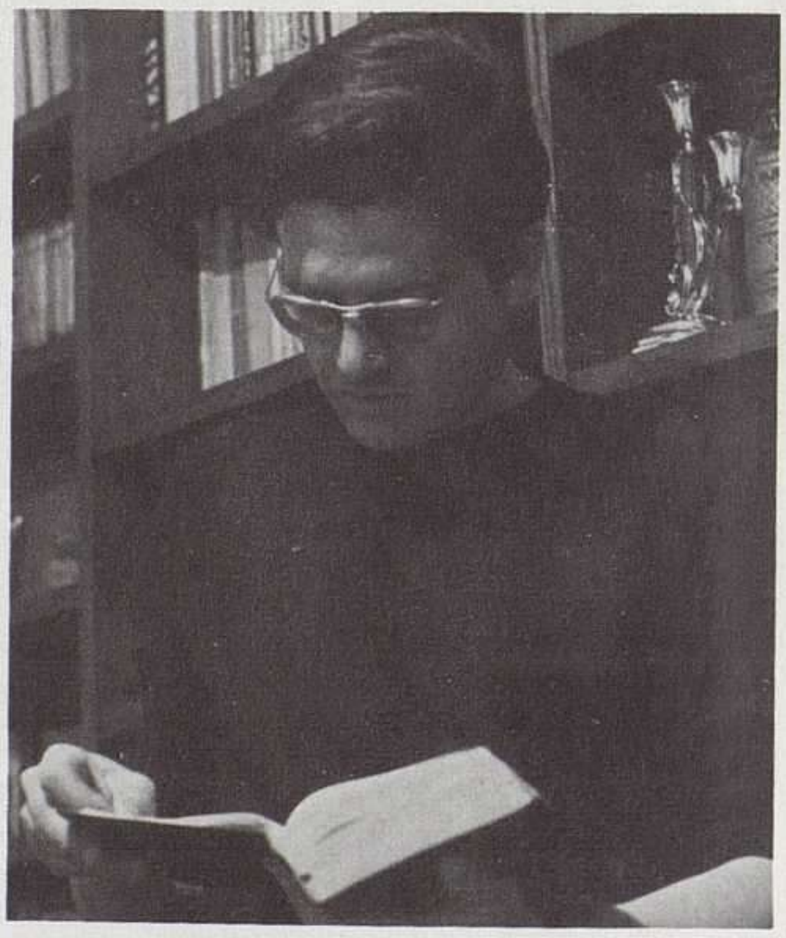
Es autor de diversos trabajos literarios para las editoriales Salvat, Alianza, Barral, etcétera.

Ultimamente ha venido publicando una serie de pequeñas biografías (han aparecido ya veinte) en la "Colección Músicos", de Real Musical, S. A.

Es asiduo colaborador y crítico musical del diario madrileño **El País.**

* * *

A nadie se le oculta que responder a esta pregunta viene a ser lo mismo que dar respuesta a la pregunta: ¿Cuál es la mujer más bella del mundo? En el caso de que se nos preguntase esto último, cabría contestar: "La mía", y evitar así el mareo que puede causarnos recordar tan-



tas caras bonitas. Pero tengo en mi casa más de 5.000 discos, y creo haber escuchado bastantes más a lo largo de mi vida. ¿Sería injusto decir que entre la primera centena de discos que adquirí está la grabación más importante realizada en los últimos cien años, es decir, en toda la historia del sonido grabado? Tal vez sí; pero en este caso la importancia del disco le viene dada porque la tuvo para mí, porque me emocionó mucho en una época decisiva de mi existencia y lo puse una y mil veces sin cansarme nunca de él.

El disco en cuestión incluía el **Concierto número 2, en Si bemol mayor, op. 83,** para piano y orquesta, de Brahms, por la Orquesta Filarmónica de Viena dirigida por Carl Schuricht. El solista de piano era el gran pianista alemán Wilhelm Backhaus. Sello Decca NLXT 2723.

El inolvidable maestro Schuricht, que tantas veces pudimos admirar en el Palacio de la Música madrileño, hace una creación magistral del esencialmente sinfónico concierto brahmsiano. El disco tiene más de veinte años, y se grabó en un momento glorioso de la vieja Filarmónica vienesa, heredera de la mejor tradición posromántica. Incisiva, majestuosa, brillante, perfecta en el "tempo" y la dinámica, profunda, todos los adjetivos le aplicaba yo, y le aplico, a esta versión de Brahms de Carl Schuricht, que encuentra el solista perfecto en el desaparecido pianista de Leipzig Wilhelm Backhaus, de sonido tan cálido como redondo.

Han pasado muchos años y he puesto cientos de veces el disco. Se conserva perfectamente, y ahora que lo escucho una vez más vuelvo a sentir la emoción de mis años universitarios, cuando discos como éste me hicieron descubrir a Brahms y a la Música.

ULRICH SCHREIBER

Ulrich Schreiber, nacido en Düsseldorf, el 27 de febrero de 1936.
Estudios: Doctor en Filosofía.
Profesión: Crítico de música y teatro (Prensa, Radio y Televisión).

Nombrar el mejor disco de los últimos cien años no dice nada en favor del disco ni del interrogado. Tal vez me libraría de esta pregunta tan comprometida contestando que los chillidos de las primeras grabaciones de Edison merecen estar en la cabeza de listas de los mejores. Pero esto significaría volver al principio mítico y no reconocer el importante medio para desmitificar la acústica. Por lo expuesto, me permito tomarme la libertad de nombrar una grabación como representativa, sobre todas las demás que me parecen importantes:

Franz Schubert: Quinteto para cuerdas en Do mayor, D-956.

Isaac Stern, Alexander Schneider, Milton Katimis, Pau Casals y Paul Tortelier (CBS).

Esta grabación del año 1952 es una suma de importantes hechos, aún más, trascendentales hechos diría yó: trascendente desde el punto de vista de su musicalidad indiscutible, basada en una gradación de intensidades; trascendente, por ser la interpretación de cinco solistas internacionales en una demostración fascinante de "esprit de corps"; trascendente, porque hace de las limitaciones de una grabación en vivo un documento de humanidad; trascendente, en fin, porque eleva la música de Schubert a un medio de entendimiento entre las naciones. El mensaje que Pau Casals transmitió al mundo hace un cuarto de siglo desde su exilio de Prades todavía hoy día nos concierne.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Los premios del disco y su pequeña historia

Consideraciones sobre algunos premios del disco y sobre el Premio Mundial del Disco, de Montreux

Por NICOLE HIRSCH-KLOPFENSTEIN
(Traducción de María Santos Guerrero)

La pequeña historia de los premios discográficos forma un capítulo aún joven, pero importante, de la gran aventura que se inició hace cien años. Por ello, un trabajo sobre esta historia era obligado en nuestro número dedicado al Centenario del Fonógrafo. Desde que se decidió acometer esta tarea pensamos en Nicole Hirsch-Klopfenstein para relatar esa historia que ella conoce y ha vivido como pocos, por su condición de verdadera alma del Premio Mundial del Disco de Montreux. La gentileza de Mme. Klopfenstein al atender nuestra invitación ha sido extraordinaria, ya que ha ido mucho más allá de la simple cortesía, para honrarnos con el importante artículo que publicamos en exclusiva. RITMO quiere agradecerle públicamente su excepcional atención y desear para «su» Premio una segunda década, que se inicia justamente en 1978, de acrecentamiento de su ya elevado prestigio.

MI... de Educación, Cultura y Deporte 2012

Los "Premios del Disco" son instituciones relativamente recientes. Han nacido y se han desarrollado al mismo tiempo que el disco. Difieren de los premios atribuidos a obras literarias o de los que se otorgan a interpretaciones, como ocurre en los diversos concursos que se celebran. Porque el disco es un objeto, milagroso ciertamente, pero un objeto, a fin de cuentas, donde el arte y la técnica son inseparables. Es, por tanto, absolutamente natural que los premios del disco consideren no sólo la calidad de una interpretación, sino también el nivel técnico del disco, la toma de sonido, el prensado, la calidad de la estereofonía, etc. Además, el disco juega hoy un papel de "museo sonoro" de valor inapreciable. Aun sin hablar de todos los grandes intérpretes de nuestro tiempo, directores de orquesta, cantantes, instrumentistas que gracias al disco pasarán a la posteridad, es necesario insistir una vez más sobre la importancia capital del disco en el redescubrimiento de obras olvidadas. La música barroca no hubiera conocido, sin él, el nuevo "vuelo", impulso prodigioso de estos últimos veinte años. Se podrían citar numerosas obras cuyo conocimiento popular se debe casi por entero al disco, y entre las más recientes, **todas** las sinfonías de Haydn y sus óperas, las también olvidadas óperas de Massenet, las del joven Verdi, la música de cámara de Schubert. E igualmente la música contemporánea, aunque es de justicia señalar que en estos últimos años ha habido una disminución, más que un aumento, de la producción fonográfica en este sector.

Por otra parte, el campo de acción de un premio del disco es vastísimo, tan vasto como la propia producción, y esto explica que todos los premios del disco constituidos a escala nacional antes del año 1968, fecha de la creación del Premio Mundial del Disco de Montreux, hayan adoptado la clasificación por categorías.

LA ACADEMIA CHARLES CROS

GRAND PRIX DU DISQUE
PARIS

Muy significativo es, de hecho, en este aspecto lo relativo a los premios de la Academia Charles Cros, de París, cuyas diversas categorías llevan a un enorme número de premios cada año e imponen a los distintos Jurados un considerable trabajo. Examinemos, pues, para comenzar, el caso de la Academia Charles Cros, venerable institución con treinta años de antigüedad. Es en abril de 1948 cuando el llorado Marc Picherle, gran especialista de Vivaldi, da lectura al primer "palmarés" de la Academia Charles Cros, en nombre de los veinte miembros del Jurado. Se trataba aún de discos de 78 revoluciones. Fueron premiados: **L'enfant et les sortilèges,** de Maurice Ravel (seis discos), Geza Anda, Janos Starker, La Guardia Republicana, los Compañeros de la Canción y Jacqueline François. No es cuestión de repasar aquí todos los "palmarés" de la Academia Charles Cros. Resulta, sin embargo, interesante señalar que este Gran Premio del Disco era ya discernido antes de la guerra por el semanario **Candide,** y que la Academia Charles Cros continuaba así una tradición.

Pero muy pronto la producción anual alcanzó tal importancia que el Jurado de la Academia hubo de escindirse en varias comisiones especializadas, estableciendo cada una de ellas sus propias selecciones en las categorías de:

1) Sinfonía, Concierto, Orquestas de cámara.
2) Música de cámara, Solistas, Melodías.
3) Oratorio, Opera, Música religiosa.
4) Canciones, Letras y Divertimientos (niño, dicción, opereta, folklore).
5) "Jazz", "Pop", "Blues", "Rock", "Gospel", Folk, "Rythmand Blues".

Además, el "palmarés" se abre para dar lugar a tres premios de honor destinados a destacar un disco de música contemporánea francesa, un gran artista clásico, también francés, y un gran artista de variedades.

El primero de estos premios de honor disfruta del alto patronazgo del Presidente de la República, y está materializado en un jarrón de Sèvres. Entre los compositores premiados, citemos a Pierre Boulez, en 1970, por su obra **Pli selon pli** y algunas de sus grabaciones como director de orquesta, y a Witold Lutowslawsky, en 1971, por su **Libro para orquesta.**

El Jurado del Premio Charles Cros está presidido por el compositor Michel Philippot, asistido por seis vicepresidentes y acompañado de veintisiete miembros del Jurado, sin contar el secretario general, Roger Vincent. La totalidad de los académicos se reune para las audiciones semifinales, para las finales y para la última reunión, en la que se vota.

Se trata, como puede verse, de una institución con sus cualidades de seriedad, de competencia de sus Jurados y también con sus defectos, que provienen de la inflación de premios. Así, en 1977 veinticinco premios, más los de honor otorgados a Rostropovitch y Vishnevskaya (seis grabaciones premiadas), a Iannis Xenakis y al cantante de variedades Pierre Dudan. Constituyendo, en total, treinta y tres títulos, ya que los álbumes y los discos sencillos no se separan.

DEUTSCHER SCHALLPLATTENPREIS

DEUTSCHER SCHALL PLATTEN PREIS
gestiftet vom fono forum

El Deutscher Schallplattenpreis, fundado en 1963 por Richard Kaselowsky, se presenta como un premio de la crítica alemana. Está también basado en un principio de categorías muy numerosas. Se divide en tres selecciones principales: 1) un Grosser Deutscher Schallplattenpreis (Gran Premio), repartido entre música clásica, música popular nacional y música popular internacional; 2) el Deutscher Schallplattenpreis propiamente dicho, que no comprende menos de veintitrés categorías, más un premio especial, y, en fin, un premio "Künstler des Jahres" (Artista del año), para conceder también entre los artistas "Pop", nacionales e internacionales, "Jazz" o clásico, ya sean solistas o grupos.

A diferencia de lo que ocurre en el premio francés, los miembros del Jurado no están obligados a escuchar toda la producción anual alemana, sino que cada miembro envía al secretario cinco grabaciones de las que ellos consideren que pueden aspirar a un premio. Para el desempate han recurrido a un sistema de puntos que van del cero al diez, evaluando la calidad del repertorio, la interpretación, la calidad técnica y la presentación de la grabación. Para la música popular son igualmente tenidos en consideración la composición, el texto y el arreglo. En lo que concierne al Deutscher Schallplattenpreis, tres jurados más el secretario del Premio forman un Comité, y este mismo Comité convoca a otros siete jurados con el fin de designar los diferentes premios en los géneros citados anteriormente. Corresponde al secretario del Jurado, que tiene en el premio un papel muy importante, presentar el conjunto de propuestas procedentes de los diferentes miembros del Jurado que juzgan en última decisión.

Si se quiere comparar el Premio de la Academie Charles Cros y el Deutscher Schallplatenpreis, se puede decir que los principios por los que se rigen son bastante similares y llevan a un elevado número de premios anualmente. Los criterios del premio alemán están, posiblemente, establecidos sobre una base más matemática y menos subjetiva. Pero, finalmente, en el dominio del arte, uno se podría preguntar si una apreciación no es siempre subjetiva, incluso si los Jurados no han recurrido a un sistema de puntos que nosotros encontramos muy arbitrario y, en definitiva, peligroso.

EN EL PLAZO DE UNA SEMANA PUEDE USTED TENER LOS DISCOS QUE DESEE DE MUSICA CLASICA EN SU CASA.
ferysa INFORMACION: APDO. 151036. MADRID

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Artur Rubinstein contempla fascinado la enorme tarta preparada en su honor, al entregársele su «Diplômme d'Honneur» (Montreux, 1973).

EDISON Y CECILIA

No es cuestión de pasar aquí revista a todos los premios del disco existentes, porque llegaríamos a una enumeración fastidiosa. Queremos, sin embargo, señalar que el premio Edison de Holanda, uno de los más célebres y antiguos entre los premios del disco, ha vuelto a su normalidad habitual en 1977, con ocasión del Centenario del Fonógrafo, después de cuatro años de interrupción. Este premio también está dividido en categorías, con una selección de clásico y otra de "pop" y "jazz".

Un Jurado de diez miembros ha designado diez Premios "normales", más uno extraordinario. Es interesante notar que el número de premios no es aquí tan importante como para la Academie Charles Cros, por ejemplo, y que la elección del Jurado demuestra una voluntad de selección y de búsqueda ciertas. Citemos, por ejemplo, la **Tercera Sinfonía** de Mahler por la Orquesta Sinfónica de Chicago con dirección de James Levine, los **16 Conciertos** para órgano, de Häendel, por Daniel Chorzempa; la música de cámara de Mozart del dúo al noneto; **Belshaazar,** de Händel, con dirección de Harnoncourt, y diversas obras de Xenakis.

Para terminar esta vuelta por el horizonte, forzosamente incompleto y voluntariamente limitado a Europa, nos gustaría señalar una particularidad del Premio Caecilia, creado en 1974 por la Unión de la Prensa Musical Belga. Este Premio comprende también trece categorías, y sus características son, aproximadamente, las mismas de las de los otros premios de los que ya hemos hablado. No hay audiciones comunes ni intercambio de ideas. Para cada una de las categorías son designadas tres personas por un presidente que no tiene derecho a voto. Estas personas no se conocen, juzgan independientemente las unas de las otras y otorgan los puntos. Cada grabación tiene derecho a diez puntos, y para ser tomada en consideración para la atribución del premio, la grabación ha de obtener, como mínimo, un total de veintiocho puntos. Además, cada miembro del Jurado dispone de dos puntos suplementarios, que no puede atribuir más que a una sola grabación por categoría y año. Es, pues, posible que en una categoría dada ningún premio sea atribuido y cada categoría no puede recibir más que un solo premio.

El presidente debe de estar en posesión de todos los formularios el primero de octubre, y el primero de noviembre los sobres conteniendo los formularios son abiertos en presencia de los miembros de la Comisión y de un representante del Sindicato de la Industria Fonográfica de Bélgica. Los miembros del Jurado desconocen sus nombres recíprocos hasta aquel mismo día.

Una pregunta se plantea en este estadio: en estos diferentes premios, ¿de qué forma llegan las grabaciones a los miembros del Jurado? Es, en general, el secretario del Premio quien hace de intermediario entre las firmas editoras del disco y los miembros del Jurado, demandando el envío de toda o parte de la producción anual. Las grabaciones son enviadas a continuación a los diferentes Jurados, según las categorías que los mismos deben de tratar.

EL PREMIO MUNDIAL DEL DISCO DE MONTREUX

Considerando esta situación y buscando una nueva vía no solamente para los premios del disco, sino también para la revista **High Fidelity,** de la que era entonces editor, Roland Gelatt propuso en 1967, al Festival de Música de Montreux, en Suiza, la creación de un premio internacional del disco, de todo lo cual José Luis Pérez de Arteaga ha dado cuenta aquí mismo, relatándolo ampliamente. Por tanto, no insistiré yo sobre este tema (1).

Por cuanto antecede, se ha podido observar que se repite sin cesar una palabra clave en todos los premios del disco, la palabra "categorías". Evidentemente, parece el único camino posible cuando se quiere otorgar un premio. La literatura tiene también sus categorías: novela, noticias, reportajes, poesía... Y en el mundo entero, en los concursos del Conservatorio no se mezclan el piano y el canto, el violoncelo y el órgano. Sin embargo, cuando fue fundado, en 1967, el Premio Mundial del Disco de Montreux, la idea básica sobre la que se pusieron inmediatamente de acuerdo tanto Roland Gelatt como René y Nicole Klopfenstein, directores del Festival, fue la supresión de categorías.

Además, todos los premios del disco eran hasta entonces instituciones nacionales. Los Premios del Disco francés, alemán, holandés o del país que sea toman en consideración las grabaciones correspondientes a su nación. Para las grandes firmas internacionales, algunas grabaciones pueden no aparecer en todos los países, o bien no aparecer al mismo tiempo. Por otra parte, las grandes firmas, así como también las de menor envergadura, pero que trabajan para un público nacional, publican discos que no trasponen necesariamente las fronteras, o al menos inmediatamente. En fin, cada país tiene sus artistas preferidos, al lado de las grandes "vedettes" internacionales, y es a menudo a ellos a los que van a parar los premios especiales, los premios de honor o los premios "in memoriam". Es, por consiguiente, un aspecto exclusivamente nacional del mercado del disco.

Mme. Olga Koussewitzki junto a Karl Böhm (Montreux, 1974).

ALGUNOS EJEMPLOS

Por citar algunas marcas como ejemplo, EMI France, bajo la etiqueta Pâthé-Marconi, publica grabaciones de opereta francesa, únicamente en Francia, y posee su propio católogo de excelentes artistas franceses, tales como Samson François o Aldo Ciccolini. Phonogram-France tiene como "vedettes" a Pierre Cochereau de Notre Dame, de París, al guitarrista Alexandre Lagoya y a la pianista Marie-Françoise Bucquet. El catálogo Argo, en Inglaterra, lanza al mercado producciones puramente británicas. Y la muy rigorista Deutsche Gramophon no teme publicar óperas extranjeras en lengua alemana **(Carmen, Rigoletto),** en carpetas "sexy". Esto sin hablar de países de menos amplio mercado —como España—, o de numerosísimas firmas nacionales en todos los países, que hacen un trabajo extremadamente importante y respetable en el plano musical. Citaremos, al azar, Erato, Hispavox, Harmonía Mundi, Nonesuch, Musical Heritage, etc., las cuales se muestran a veces más audaces que las grandes firmas, no teniendo los mismos problemas de rentabilidad, gastos generales, distribución, etc.

Así, el Premio Mundial del Disco de Montreux aportaba dos novedades esenciales: la supresión de las categorías y la extensión de un premio del disco al plano internacional. Permítaseme añadir algunos recuerdos personales al excelente artículo que José Luis Pérez de Arteaga ha consagrado en esta Revista al nacimiento del Premio Mundial del Disco. La creación del Premio Mundial del Disco fue recibida con mucho escepticismo por numerosos "académicos" nacionales, persuadidos de que todos estos críticos, procedentes de distintos países, no llegarían a entenderse nunca. Persuadidos también de que nosotros no llegaríamos jamás a limitarnos a los tres premios que nos habíamos fijado.

Y, sin embargo, durante diez años los estatutos del Premio

(1) *N. de la R.*—Cfr. J. L. P. A.: "Escisión en el Premio Mundial del Disco", en RITMO, número 474, agosto-septiembre 1977.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Mundial del Disco, con alguna pequeña modificación, pero siempre fieles a sus principios y al espíritu del primer día, han funcionado sin desfallecimiento. Han demostrado su eficacia. También los miembros del Jurado y los organizadores han sido fieles, y hoy pueden mirar con serenidad tanto el pasado como el porvenir.

COMO FUNCIONA EL PREMIO MUNDIAL

Antes de analizar cuáles fueron, a través de los años, los resultados del Premio Mundial del Disco de Montreux, precisemos brevemente su funcionamiento. Para tomar parte en la competición se consideran todas las grabaciones de música clásica **publicadas por vez primera** en el plano internacional entre el 30 de abril del año anterior y el 1 de mayo del año en curso. Lo que significa que una grabación publicada en Nueva York o en Londres, pero no en París o Hamburgo, tiene derecho a ser tomada en consideración.

El Jurado, de siete a once miembros, llegados de países importantes en el mercado del disco, se reúne en Montreux, durante el Festival de Música, organizador y responsable del Premio Mundial.

Debe conceder tres premios (y eventualmente, cinco como máximo), sin distinción de categorías. Además otorga un Diploma de Honor a una personalidad que haya hecho progresar el arte del disco durante su carrera. Los premios son otorgados según una lista de veinte a treinta grabaciones (mitad álbumes, mitad discos sencillos). ¿Cómo se llega a esta lista? En esto reside una de las grandes originalidades del Premio Mundial del Disco de Montreux. Esta lista se establece gracias a un Comité de Preselección (una invención del director del Festival, René Klopfenstein), compuesto de críticos especializados a lo largo de todo el mundo, y ellos mismos envían una lista de veinte grabaciones, mitad discos sencillos y mitad álbumes. Por otra parte, los miembros del Jurado deben indicar un disco sencillo o un álbum que deseen que obligatoriamente figuren en la lista final. Esto se hace, justamente, con el fin de dar una oportunidad, en pie de igualdad, a grabaciones nacionales no distribuidas internacionalmente, y de equilibrar las opciones entre grandes y pequeñas firmas. Del conjunto de estas listas se saca una lista tipo, sometiéndola al Jurado alrededor de seis semanas antes de sus reuniones, para permitir la audición de todas las grabaciones que figuran en la lista y llegar a Montreux preparados. (Lo que no impide que éstos se permitan en el mismo Montreux las últimas sesiones de escucha.)

Las fechas de aparición de las distintas grabaciones son verificadas cuidadosamente por la Secretaría general del Premio, asumida por el Festival. En diez años, solamente un error se ha deslizado entre los trescientos discos que han figurado en las listas de preselección. La comprobación es a veces difícil, porque se trata, por ejemplo, de discos reunidos en álbumes y que a continuación aparecen separadamente.

OJEADA AL "PALMARES"

Pienso que en este estadio es interesante evocar el "palmarés" de los diez últimos años. Yo diría primero que el Jurado se ha mostrado siempre preocupado por no caer en el "vedettismo", tratando también de constituir una parte alícuota para los "grandes" de este mundo y para los meros artesanos. Así. en los dos primeros años figuraron los nombres de Solti y de Bernstein, pero también los de Nikolaus Harnoncourt, Michel Corboz y Luciano Berio. En 1970 fue premiado Colin Davis por **Les Troyens,** y Fischer-Dieskau por sus **Lieder** de Schubert (a pesar de una viva oposición alemana), mientras que en 1971, donde el triunfo fue para el **Pelleas et Mélisande** dirigido por Boulez, se reafirmaron los nombres de Ernest Ansermet y de Wladimir Horowitz. En 1972 **La Cavalli** por Leppard figuró al lado de los **Cuartetos** de la Escuela vienesa por el Cuarteto La Salle. Fue éste un año de música de cámara, premiando el Jurado también a debutantes como el Tokyo String Quartet.

Excepcionalmente, 1972 conoció cinco premios. Nos reencontramos con Colin Davis por **Benvenuto Cellini,** y con Georg Solti por la **Octava Sinfonía** de Mahler. Aparece por primera vez Mauricio Pollini con los **Estudios** de Chopin. Son igualmente premiadas la grabación de la **Khovantchina** por la Opera de Sofía y la histórica grabación del **Ring** por Fürtwängler. La señora Fürtwàgler vino en persona a recoger el premio.

En 1974 son galardonados **Le Marteau sans Maître,** de Pierre Boulez; el **Freischütz,** de Weber, dirección de Carlos Kleiber, y las **Escenas del "Fausto"** de Schubert, dirección de Benjamin Britten. En 1975 el Jurado premió las **106 Sinfonías** de Haydn, dirección de Dorati; el **Moisés** y **Aaron,** de Schönberg, y de nuevo a Leppard. Nada de ópera en 1976, pero Karajan figura por vez primera en el "palmarés" con el **Don Quijote,** de Richard Strauss, con Rostropovitch, escoltado por Nathan Milstein con **Sonatas y Partitas** de Bach, y por el llorado David Munrow con su álbum **The Art of Courtly Love.**

Por el contrario, 1977 es un gran año para la ópera, y el Jurado no vaciló en otorgar el Premio a una ópera de gran repertorio, **Macbeth,** de Verdi, con el reparto de La Scala, dirección de Abbado; a una ópera grabada por primera vez, **La Fedeltá Premiata,** de Haydn, con dirección de Dorati, y a la **Novena Sinfonía** de Mahler, dirigida por Giulini. Es de notar que por vez primera los dos grandes directores italianos aparecen en el "palmarés" del Premio de Montreux.

Así, pues, en diez años habrá otorgado treinta y dos premios. ¡Menos que la Academie Charles Cros en un año!

Pero es evidente que tal política, independientemente de marcas y de grandes firmas, cuyo nombre nunca es evocado durante las sesiones de deliberación del Jurado, produce a veces algunos descontentos. Por lo menos, tres firmas reciben un premio. Pero puede suceder que en el "palmarés" no haya más que dos; entonces una misma firma obtiene dos premios; éste fue el caso en 1975, 1976 y 1977, entre otros. Esta rigurosa y estricta política confiere prestigio al Premio Mundial del Disco y le ha ganado el respeto del mundo musical en todas partes, así como también el de la industria fonográfica. Pero en ello residen igualmente algunas dificultades de promoción.

Peter Andry sostiene el Premio Especial concedido, en 1973, a la Tetralogía de **Furtwängler.**

LOS PREMIOS DE HONOR

Echemos una mirada a los diferentes Premios de Honor. Hemos galardonado a los más grandes nombres de nuestro tiempo: Leopold Stokowski, Arthur Rubinstein, Karl Böhm, Georg Solti, Josef Szigeti, Fischer-Dieskau, Vladimir Horowitz o Leonard Bernstein. Hemos recompensado igualmente a directores artísticos eminentes (Walter Legge, Frau Elsa Schiller, Michel Garcin o Goddard Lieberson), así como a ingenieros que han contribuido a hacer del disco lo que hoy es y representa: Arthur Hady, de Decca; Horst Redlich, de Telefunken; Benjamin Bauer, de CBS; Toshiya Inouë, de RCA Victor/Japón; estos dos últimos inventores de los dos sistemas de cuadrafonía. Casi todos han realizado el viaje a Montreux para recibir su premio en el castillo de Chillon, testimoniando con su presencia la importancia que conceden a esta distinción.

Y he aquí expuesto en algunas líneas lo que representan diez años de trabajo del cual nos sentimos orgullosos. Nuestra única

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

preocupación radica en ir preparando ya el undécimo premio Mundial del Disco de Montreux. Es preciso a este respecto evocar la ruptura, ocurrida en 1976, entre el Premio Mundial del Disco de Montreux y **High Fidelity Magazine,** de New York. José Luis Pérez de Arteaga ha expuesto este problema, comentándolo ampliamente en estas páginas y de manera muy objetiva. Por ello, no hemos de volver sobre lo histórico de esta ruptura. Unicamente nos gustaría precisar dos puntos relacionados con los contactos entre **High Fidelity** y el Festival, de una parte, y los Premios de Honor, de otra.

Es exacto que al correr de los años las relaciones entre la revista americana y el Festival de Música se han ido deteriorando. Es preciso recordar que, desde el comienzo, el Festival de Música de Montreux ha organizado el Premio Mundial, lo ha patrocinado económicamente y ha financiado igualmente la ceremonia final en el castillo de Chillon. Incluso en los tiempos de feliz colaboración entre el antiguo redactor-jefe de **High Fidelity,** Roland Gelatt, y la Dirección del Festival, era este último quien financiaba totalmente el Premio.

El título legal de "Premio Mundial del Disco de Montreux" es bien evidente. A partir del momento en que la expresión **High Fidelity/Prix Mondial** fue utilizada, sin que nunca mediara una autorización oficial del Festival y sin que **High Fidelity** participara lo más mínimo ni en la financiación ni en las distintas etapas de organización, se determinaba que, fatalmente, el Festival acabara rehusando lo que consideraba —y considerará siempre— como una especie de imperialismo inaceptable. Por otra parte, hay que advertir que no solamente en privado, sino en sus artículos dando cuenta de las sesiones del Jurado y del Festival, el redactor-jefe de **High Fidelity** no se recataba en decir todo lo mal que le parecía esta pequeña Suiza, donde este pequeño rincón que es Montreux trataba a duras penas de organizar un "so called" Festival.

Es bien cierto que Montreux no es Salzburgo, que no tiene sus medios ni sus pretensiones. ¡Tampoco tiene a Mozart! Pero si un "gran" Festival no es más que lo que adquiere a golpes de miles de dólares (las grandes "vedettes" del momento y las orquestas de nombres sonoros y tonantes, que llegan a los centenares de festivales que dan vida a la música), ¿quién convoca a todos los grandes artistas de talento para los cuales los festivales son hoy un trampolín y un pedestal? Montreux trata, con éxito, de asociar las "vedettes" a la generación nueva. Una pequeña villa de 20.000 habitantes tiene que pensar en su público, en su turismo. Desde hace treinta y tres años el Festival de Montreux hace buen papel en el mundo, y si desde hace siete es miembro de la Asociación Europea de Festivales de Música, que no es nada complaciente en cuanto a la adopción de nuevos miembros, es porque esta política no ha pasado inadvertida. Pensamos igualmente que el Premio Mundial del Disco y el Concurso de Piano Clara Haskil dan al Festival un sello de prestigio. El Festival ha demostrado que es un organizador eficaz en estas dos manifestaciones.

En lo que concierne a los Premios de Honor, queremos que en adelante vayan unidos al Festival mismo, y que el artista galardonado dé un concierto en el marco del Festival. Lo hemos iniciado este año con Claudio Scimone, siendo así notoria nuestra voluntad de renovación. Porque casi todos los grandes de la antigua generación han tomado el camino de Montreux. A la edad de Claudio Scimone era ya célebre Rubinstein por sus interpretaciones de Chopin. Y no era todavía el Rubinstein que nosotros premiamos en 1973. Un premio es un descubrirse ante el pasado, pero también una apuesta al porvenir. ¿No es bien posible que nuestros sucesores decidan volver a dar otro premio a Claudio dentro de treinta años?

No es exacto que el Jurado no tome parte en la elección del Premio de Honor, como mi amigo José Luis dice. El Jurado ha sido consultado por el Festival en lo que se refiere a Claudio Scimone y para el Premio de Honor de 1978, que será Yehudi Menuhin (2). Como tenemos que conocer estos premios con uno o dos años de antelación, o tal vez tres, para organizar los conciertos y la ceremonia, 1977 y 1978 son un poco años de transición. Pero para 1979, el Jurado de 1977 ha propuesto un determinado número de nombres, entre los cuales elegirá el Festival. Si el Festival tiene en este asunto una voz más importante que en el pasado, es, a pesar de todo, el Jurado quien dirige la situación. Continuaremos, pues, nuestro camino con amigos muy fieles, con las revistas europeas, con Roland Gelatt, que ha vuelto este año al seno de nuestro Jurado. Y sin preocuparnos del Premio creado por **High Fidelity** según el modelo exacto del Premio de Montreux.

(2) *N. de la R.*—J. L. P. A. escribe al respecto: "Doy por buena la palabra de Nicole Hirsch y rectifico gustoso lo escrito en el número 474 sobre la no participación del Jurado en la designación del Diplôme d'Honneur del año siguiente. Pero, a la vez, creo necesario, para no faltar a la verdad, señalar que, en 1976, *yo no fui consultado* sobre la concesión de tal premio a Claudio Scimone para 1977. (El Premio de Honor, como es bien sabido y Nicole Hirsch confirma en este artículo, es votado de un año para el siguiente.) Quizá mi caso haya sido aislado, pero pienso que *casi* ningún miembro del Jurado fue consultado al respecto: por lo menos, el tema, y de esto pueden dar fe otras personas, no se tocó en ninguna de las reuniones generales del Jurado. Todo lo cual no impide que a partir de 1977 se haya vuelto a someter (afortunadamente) esta decisión al Comité, lo cual celebro, cerrando ese capítulo de *transición* al que se alude en el artículo.

UNA FEDERACION DE PREMIOS DEL DISCO

Sobre todo, vamos a extender nuestro campo de acción. En unos momentos en los que ciertos Premios nacionales del Disco parecen interrogarse por su porvenir, queremos fundar una Federación Internacional de Premios del Disco, agrupando los Premios más importantes. Proyectamos cambios de Jurado, participación de académicos de Premios extranjeros en el Comité de Preselección del Premio Mundial, y contactos frecuentes para mejorar el funcionamiento de todas nuestras instituciones. ¿Y por qué no un Premio de Premios? Esperamos poder anunciar los detalles de esta nueva organización durante el año 1978.

Mientras quede un Premio del Disco, nacional o internacional, no podrá nunca tener la misma repercusión que un premio literario, del tipo Prix Goncourt, por ejemplo. Esto por la misma naturaleza del disco, que es un objeto, como hemos anunciado al comienzo de este artículo. No constituye una verdadera creación artística única. Ni original. Incluso galardonadas con todos los Premios del Disco del Mundo, las **Nueve Sinfonías** de Beethoven grabadas por un director de orquesta equis quedan en concurrencia con decenas de otras grabaciones. El impacto de un premio no es nunca total.

Los Premios del Disco tienen, sin embargo, una utilidad para el público, que puede reencontrar, gracias a ellos, innumerables publicaciones cada año. A condición, eso sí, de que no haya tantos premios del disco como discos publicados.

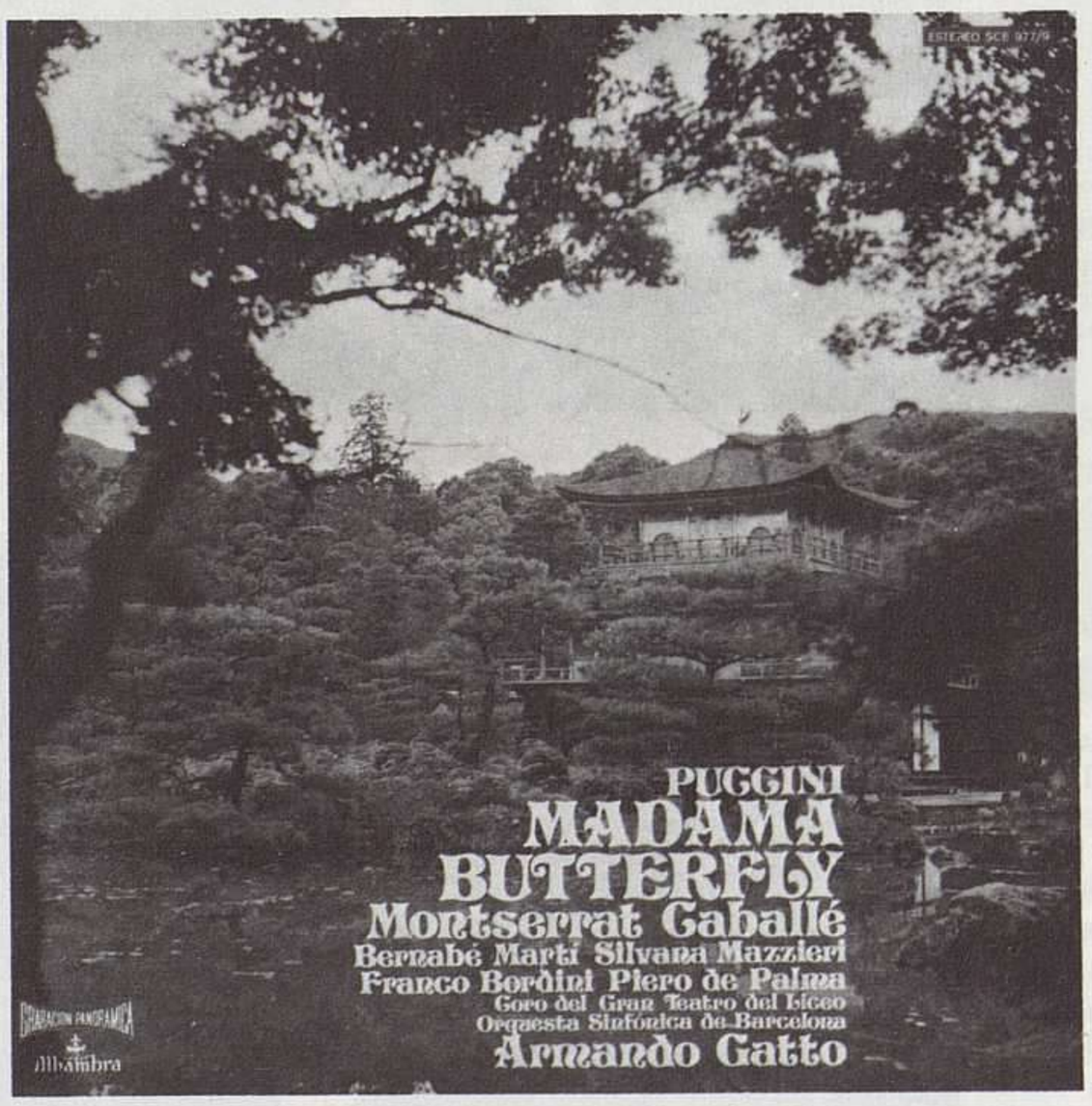
NICOLE HIRSCH, 1977.

De arriba abajo, Leonard Bernstein y Godard Lieberson, distinguidos, en 1976, con el «Diplôme d'Honneur».

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

MONTSERRAT CABALLE ES Madama Butterfly

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



Silvana Mazzieri
Bernabé Marti
Franco Bordoni
María Uriz
Piero de Palma
Juan Pons
Enrique Serra

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

Director:
ARMANDO GATTO

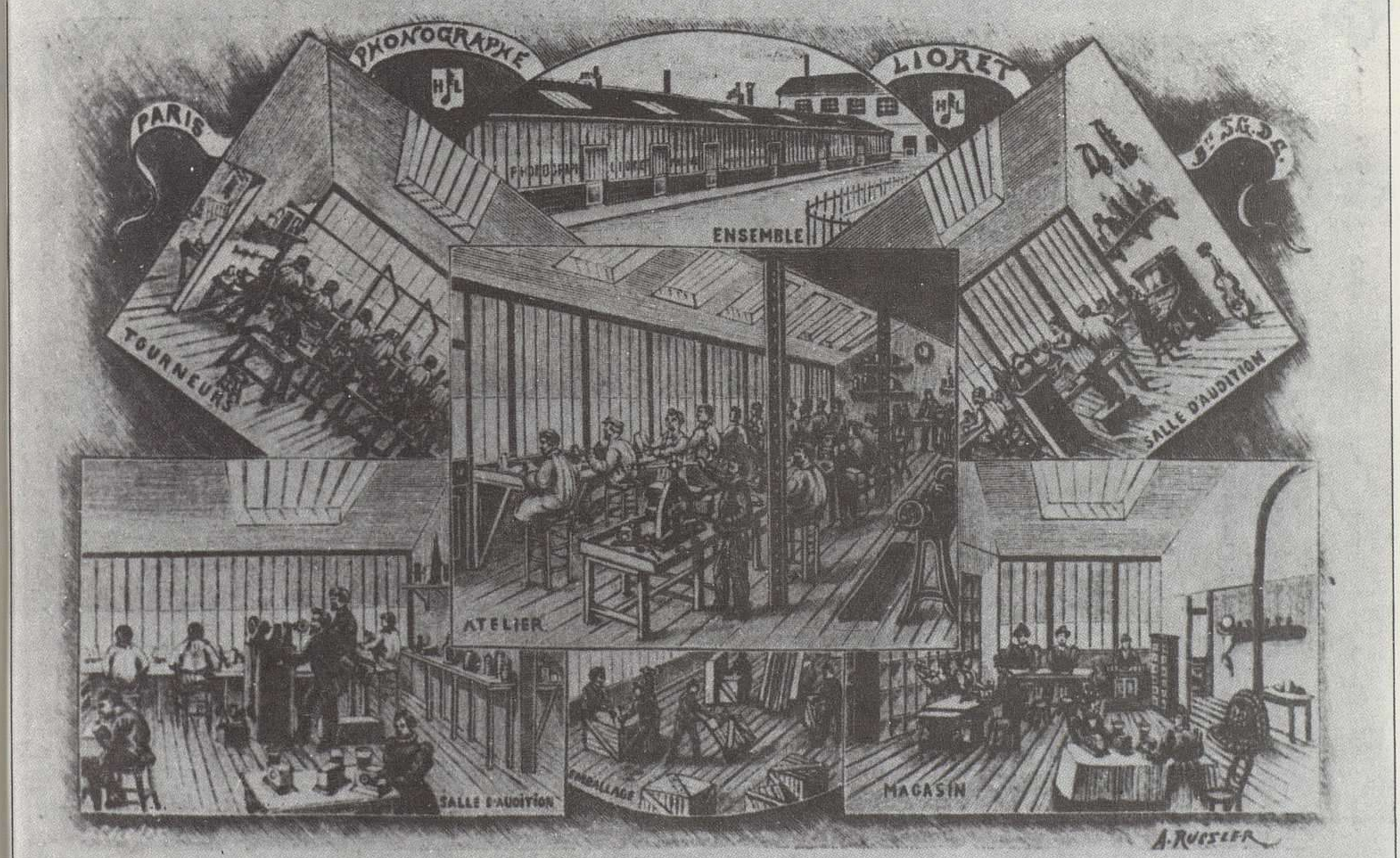
Grabación y distribución:
DISCOS COLUMBIA, S. A.

Alhambra
SCE 977/8/9

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

AFFICHES
POSTERS
PLAKATTEN
CARTELES
antología gráfica de un juguete revolucionario

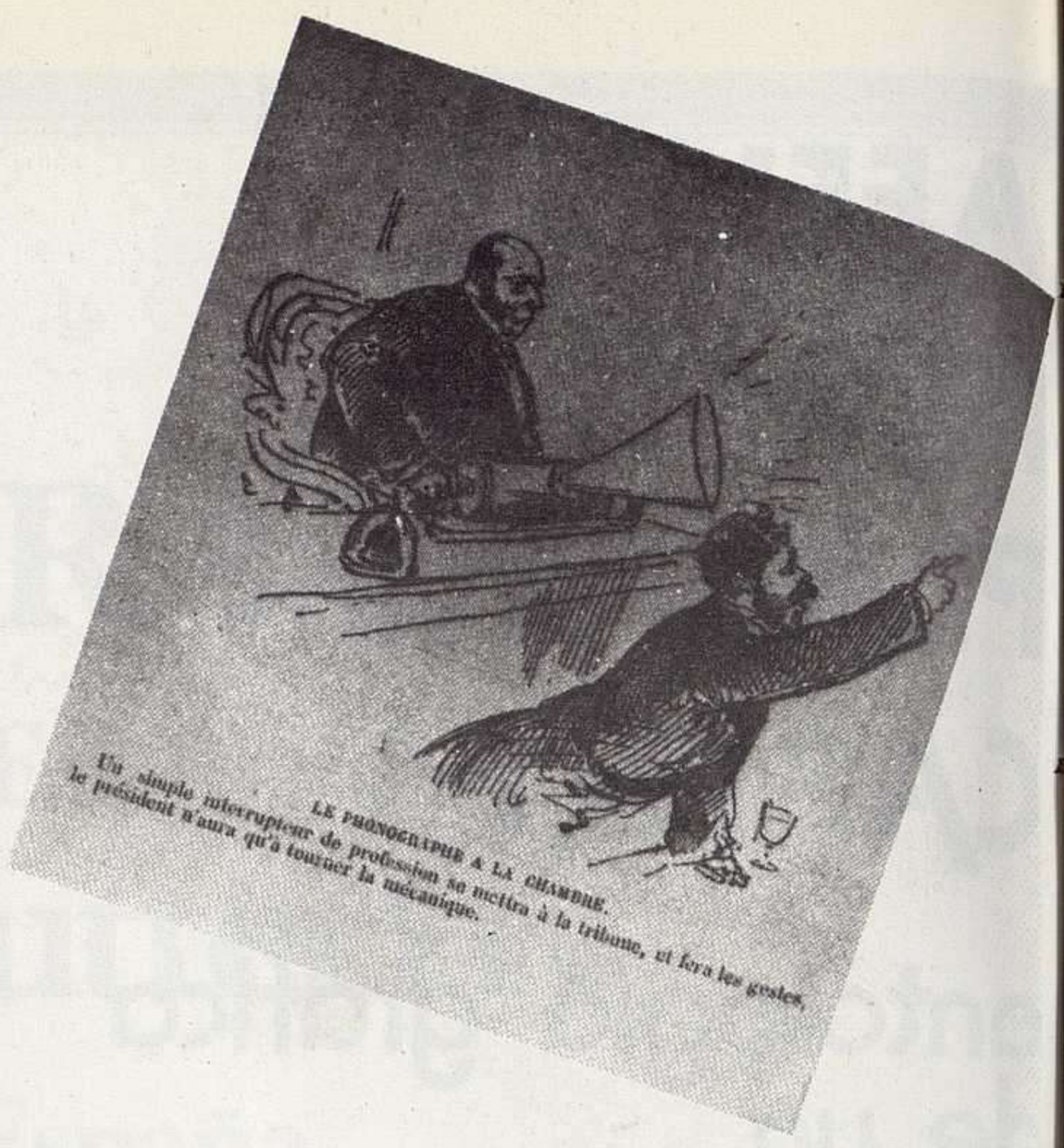
FABRICATION FRANÇAISE



PARIS — 18, Rue Thibaud, 18 — PARIS

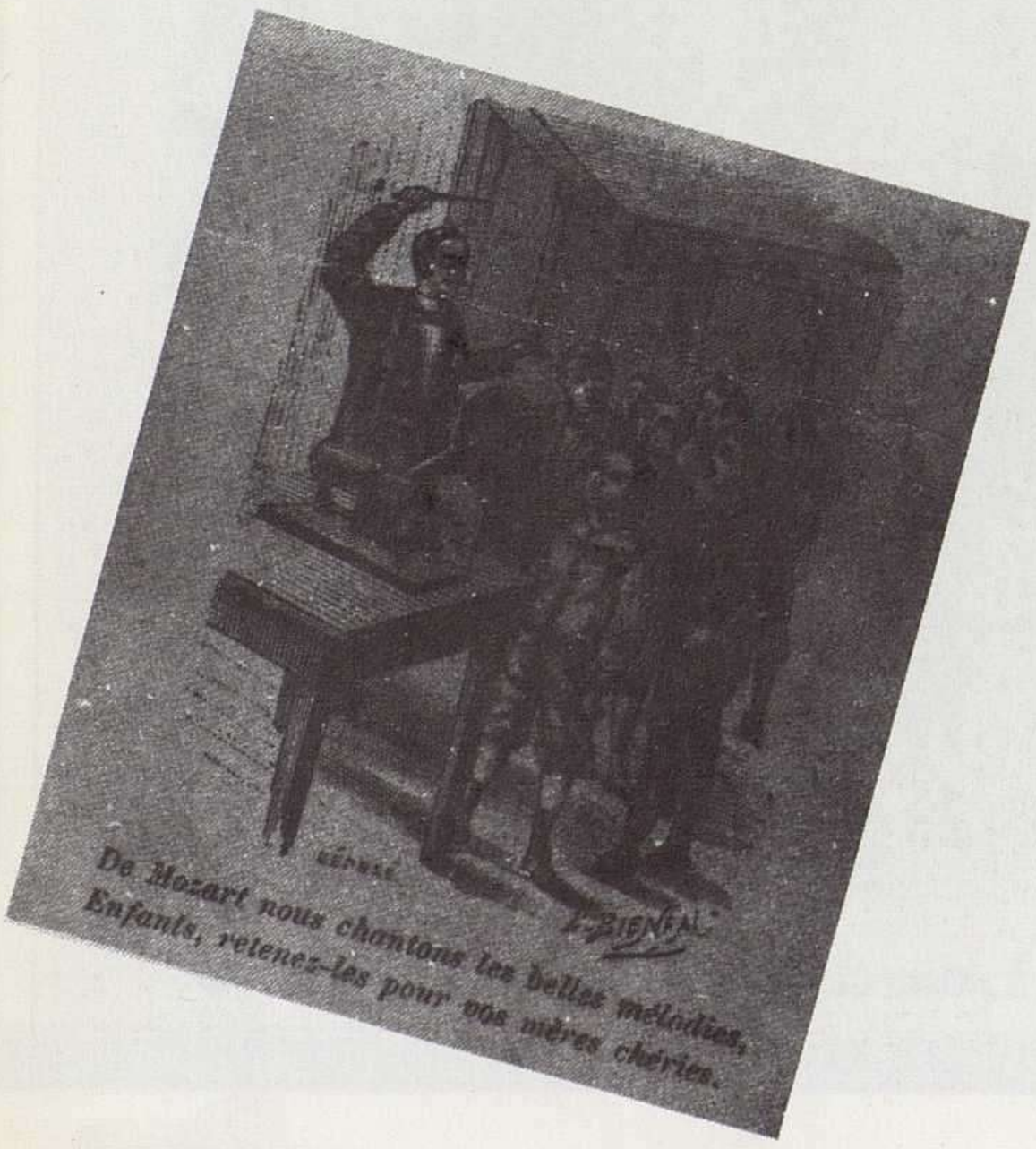
XIVe ARRONDISSEMENT

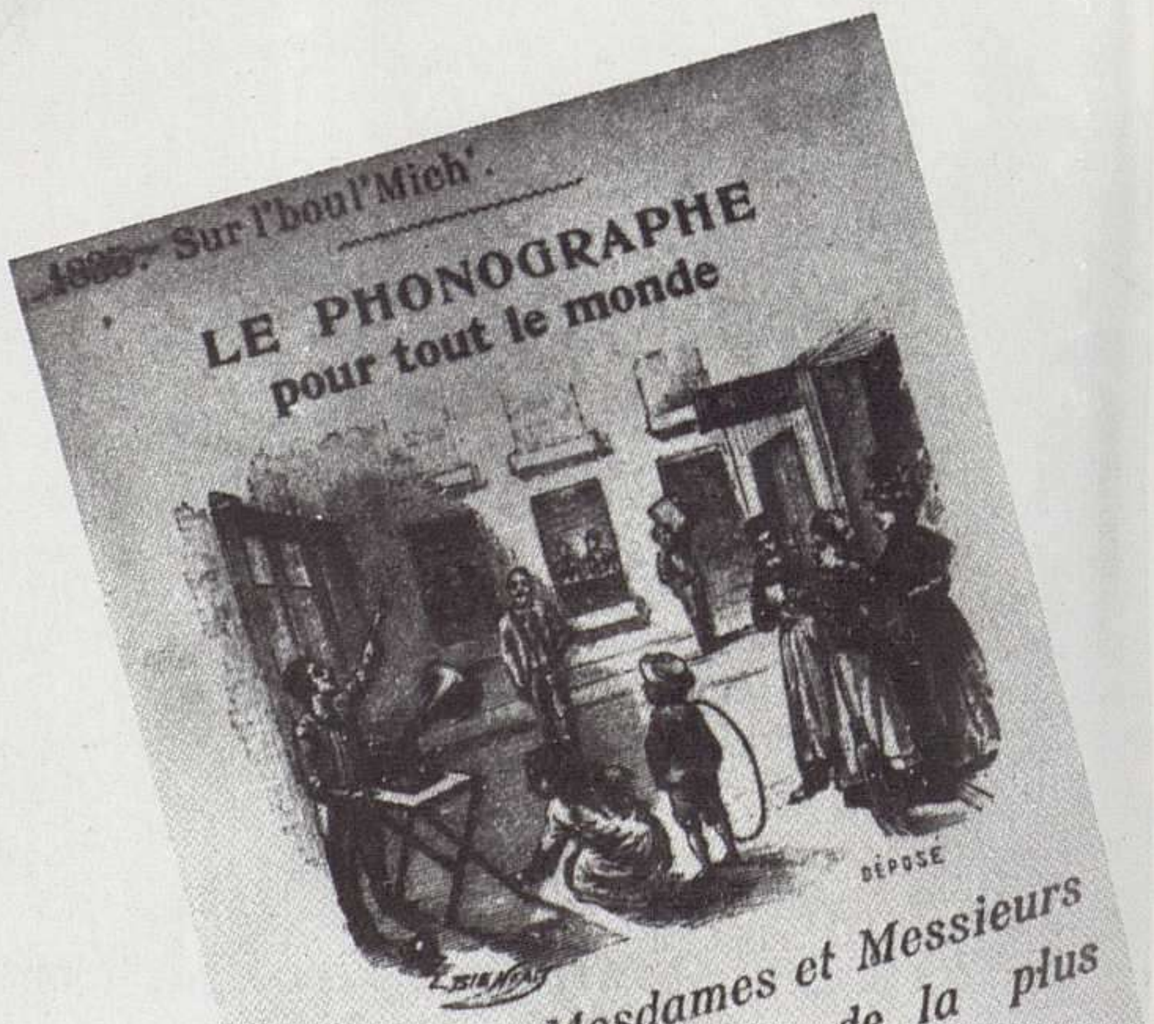
Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012



EL FONOGRAFO COMO INSTRUMENTO DE UTILIDAD PUBLICA

Expéditionnaire transcrivant le courrier dicté par le graphophone.



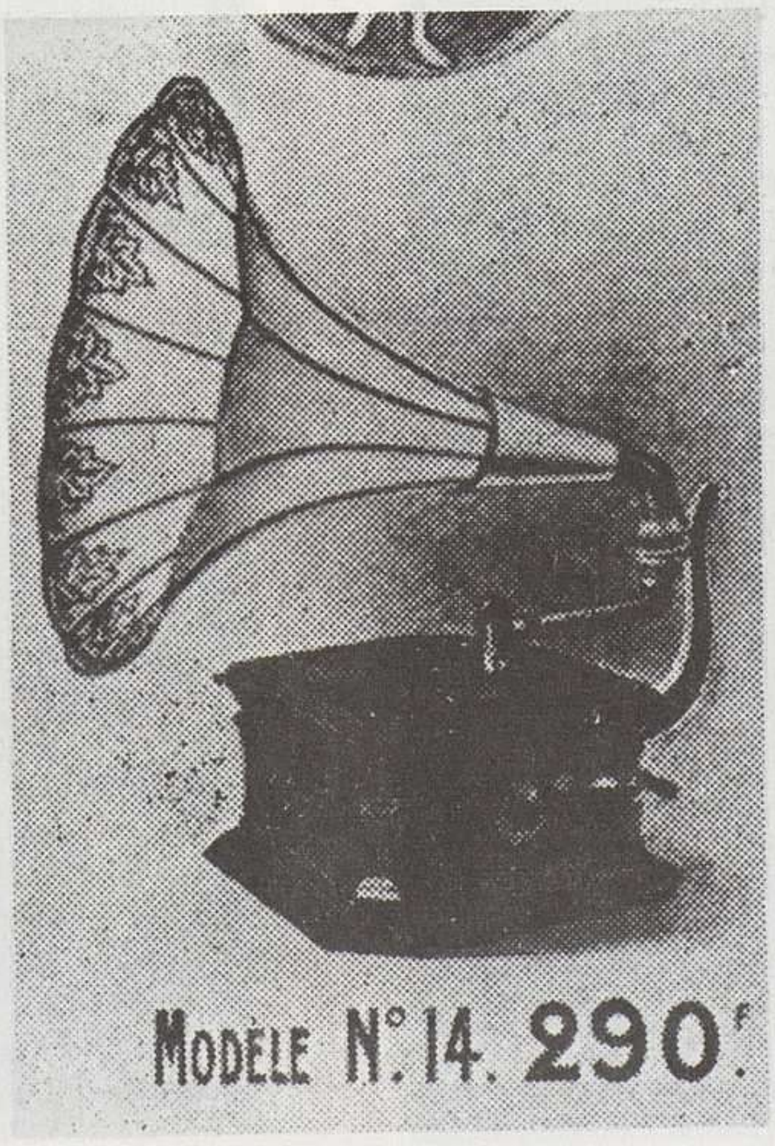


Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

ayer, como hoy,

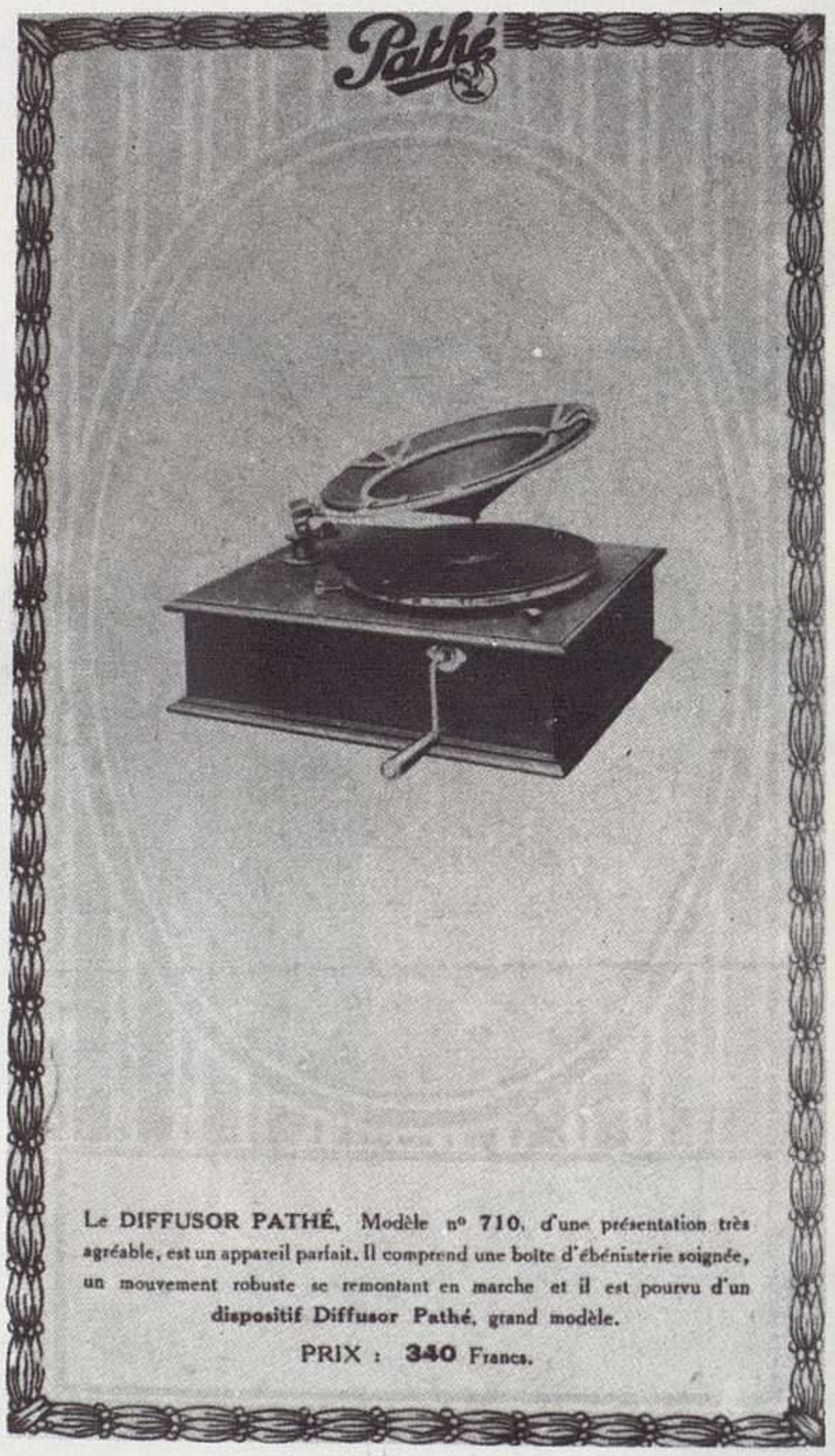
precios para todos

los bolsillos



Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

dicen que un
por mil palab
siempre que
vender f



Déconcertant et Sublime

Quel est le dernier prodige du génie humain ?

S'ÉLEVANT au rang d'un créateur, l'homme a pris de la matière : du fer, de la cire, du verre, et de ces choses inertes il a fait une machine qui parle, chante, rit et sanglote. En un mot le **PHONOGRAPHE** est perfectionné.

Durant les longs soirs d'hiver et durant les jours noirs de pluie, l'été, à la campagne ou à la mer, quel plaisir délicat de pouvoir, chez soi, au gré de ses désirs, donner l'audition d'un concert superbe.

On apporte le nouvel appareil superbe ! en sa boîte d'ébénisterie fine, relaissée de filets d'or, on dresse le pavillon de cristal fin, aux reflets d'opale : un tour de clef, et claironnante et grave éclate la *Marche d'Aida*... chacun est émerveillé... Voici maintenant la voix chaude de M. Fournets, de l'Opéra, qui chante la *Sérénade de Faust*... L'heure s'avance, on écoute et on ne se lasse jamais.

Mais que cache donc cette machine surnaturelle ?

SEUL il est accompagné d'une notice très détaillée permettant d'obtenir toujours une audition parfaite.

SEUL il rend le chant, la parole et la musique avec une intensité **QUI DÉPASSE TOUT CE QUI A ÉTÉ PRODUIT JUSQU'ICI**

Enfin SEUL, il possède un mouvement ABSOLUMENT SILENCIEUX : rien ne vient distraire l'oreille.

Voici la liste complète des **VINGT** cylindres enregistrés qui accompagnent notre phonographe :

1° ***FAUST*** (Sérénade), chantée par M. Fournets, de l'Opéra ;
2° ***LES HUGUENOTS (Bénédiction)***, chantée par M. Fournets, de l'Opéra ;
3° ***RICHARD CŒUR DE LION***, chanté par M. Boyer ;
4° ***LES CLOCHES DE CORNEVILLE (Dans mes Voyages)***, chantées par M. Boyer ;
5° ***JOCELYN*** (Berceuse), chantée par Mlle Boyer, de l'Opéra-Comique ;
6° ***GALATHÉE (Air de la Coupe)***, chantée par Mlle Marignan, de l'Opéra-Comique ;
7° ***PRINCE ET BERGÈRE*** (Tyrolienne), chantée par Mme Rollini ;
8° ***AVENTURE ESPAGNOLE***, de Pares, chanté par Chaclus ;
9° ***PETIT PIOUPIOU***, chanté par Mercadier ;
10° ***C'ÉTAIT UN RÊVE***, chanté par Mercadier ;
11° ***LE BIMBOU***, chanté par Maréchal ;
12° ***LA BALANCE AUTOMATIQUE***, chantée par Dalin ;
13° ***SAMBRE-ET-MEUSE*** ;
14° ***VALSE DE FAUST*** ;
15° ***ROMEO ET JULIETTE*** (fantaisie) ;
16° ***AIDA***, marche ;
17° ***TANNHAUSER*** (Ouverture) ;
18° ***BOCCACE*** (Polka-marche), ces 6 brillants orchestres exécutés par la *Garde Républicaine* ;
19° ***LA VOLIÈRE*** (solo de petite flûte), exécutée par M. Fontbonne, de la Garde Républicaine et de l'Opéra ;
20° ***MÉDITATION DE THAÏS***, de Massenet, solo de violon, exécuté par M. Planel.

APPAREIL OUVERT
Seul phonographe livré avec 25 cylindres gratuits.

De plus, **CINQ CYLINDRES** vierges pour faire des phonogrammes **QU'ON PEUT EFFACER A VOLONTÉ.**

L'ensemble pour **147 FRANCS** à raison de

PRESQUE RIEN

Naguère, le Phonographe, d'un prix inabordable, était réservé aux gens riches ; aujourd'hui, l'appareil, le plus parfait, les accessoires et les morceaux de musique, les cylindres pour impressionner soi-même, au total **20 CYLINDRES ENREGISTRÉS** et **5** cylindres vierges, le tout ne coûte que **147 FRANCS** payables avec un

CRÉDIT DE 21 MOIS

c'est-à-dire que nous fournissons immédiatement l'appareil complet et tous les accessoires, au reçu de la souscription, et que nous faisons encaisser, sans frais pour l'acheteur, **7 FRANCS** chaque mois jusqu'à complet paiement du prix total, soit **147 FRANCS.**

Le **PHONOGRAPHE « LE MENESTREL »**, est vendu en **TOUTE CONFIANCE** ; nous nous engageons à le reprendre s'il ne répondait pas aux désirs de nos acheteurs ; le crédit de **21 MOIS**, que nous accordons, n'est-il pas la plus complète des garanties qui puisse s'offrir ? Le prix de **147 FRANCS** est intéressant de bon marché et bien qu'on trouve dans le commerce des appareils de tous prix vendus, il est vrai, **sans les accessoires** et sans garantie, est-il nécessaire de faire ressortir que celui qui veut obtenir des résultats de premier ordre doit employer un matériel de premier ordre ?

SEUL notre phonographe est accompagné de deux diaphragmes : l'enregistreur et reproducteur, qui ont eu les honneurs de l'Académie des sciences de Paris.

SEUL il est accompagné de **VINGT** cylindres enregistrés et de **CINQ** cylindres vierges.

SEUL il permet d'effacer avec la plus grande facilité les cylindres impressionnés qu'on désire changer.

7 FR. PAR MOIS

Nous vendons en confiance
21 mois de Crédit
Rien à payer d'avance

Ces conditions de vente sont impossibles à refuser : l'appareil complet et tous les accessoires sont fournis immédiatement.

L'emballage ET LE PORT sont GRATUITS.

Les guitares sont présentées par la poste, sans frais. L'appareil et les accessoires peuvent être rendus dans les cinq jours qui suivent la réception s'ils ne convenaient pas.

Nous répondrons gratuitement à toutes les questions qui nous seront adressées.

BULLETIN DE SOUSCRIPTION

Prière de bien indiquer la Profession et le Département

Je soussigné, déclare acheter à **MM. J. Girard et Cie**, le **PHONOGRAPHE „ LE MENESTREL "** et ses **accessoires**, comme il est détaillé ci-dessus, aux conditions annoncées, c'est-à-dire 7 fr. après réception de l'Appareil et des accessoires et paiements mensuels de 7 fr. jusqu'à complète libération de la somme de **147 francs**, prix total.

Fait à ..... le 19

Nom et prénoms ..... SIGNATURE

Profession ou qualité .....

Domicile .....

Département .....

Timbre de 25 centimes

Prière de remplir ce Bulletin et de l'envoyer sous enveloppe à l'adresse de MM. J. GIRARD et Cie, 42, rue d'Enghien, Paris.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

imagen vale
s... pero no
se trata de
nógrafos

Les "DIAMOND" PATHÉ

LES "DIAMOND" PATHÉ forment un ensemble de MACHINES PARLANTES roulantes, aux lignes harmonieuses. Ils comprennent des appareils de tous genres allant depuis les portatifs en passant par ceux avec ou sans pavillon, ceux avec ou sans couvercle pour aboutir aux meubles classiques.

Modèle N° 1
Prix : **400** *francs*

Le "Diamond" Pathé modèle N° 1, en beau chagrin fonce, est d'un aspect tout facile que celui d'un appareil phonographique dont il a d'ailleurs l'aspect.

Modèle N° 8
Prix : **300** *francs*

Le "Diamond" Pathé modèle N° 8 comporte une boîte teintée façon acajou verni, et munie d'un pavillon fleurs de 56 cm de diamètre.

Modèle N° 4
Prix : **280** *francs*

Le "Diamond" Pathé modèle N° 4 est logé dans une boîte en bois façon noyer verni, avec grille ovale, et renferme à l'intérieur un pavillon système "PATHÉ".

Modèle N° 6
Prix : **300** *francs*

Le "Diamond" Pathé modèle N° 6 est construit par une boîte façon acajou verni, pouvant l'une grille et contenant un pavillon intérieur système "PATHÉ".

Modèle N° 2
Prix : **295** *francs*

Le "Diamond" Pathé portatif modèle N° 2, qui forme valise par le couvercle, se présente sous la forme d'une boîte galbée façon crocodile vert, avec poignée cuir et coquilles métalées.

IMPORTANT — Pour écouter les disques à aiguille sur les "Diamond" Pathé, il suffit de remplacer le diaphragme à saphir par un diaphragme spécial à aiguille du prix de **40** francs.

PATHÉPOST N° 1

(Breveté S. G. D. G.)

APPAREIL FERMÉ

LE PATHÉPOST n° 1 se présente sous la forme d'un élégant coffret façon chagrin noir; il se compose de deux parties retenues entre elles, sur les côtés, par deux charnières à glissière.

Code télégraphique : Trèfle.

Prix : **65** francs

COMPOSITION DE L'APPAREIL

L'appareil se compose de deux parties comme l'indiquent les figures ci-contre :

1° **L'appareil proprement dit :**

2° **Le couvercle contenant :** Cinq disques vierges de 11 c/m de diamètre ; — Cinq disques vierges de 14 c/m de diamètre ; — Des enveloppes spéciales ; — Un pavillon pour enregistrer et pour reproduire ; — Un écouvillon ; — Une clef de remontage ; — Une clef de réglage ; — Un blaireau et une pochette à cerceaux.

DIMENSIONS DE L'APPAREIL

Hauteur : 29 c/m ; Largeur : 32 c/m ; Profondeur : 32 c/m environ.
Poids : 4 kil. 650 environ.

PATHÉPOST N° 1

(Breveté S. G. D. G.)

APPAREIL OUVERT

PARTIE SUPÉRIEURE

PARTIE INFÉRIEURE

LE DISQUE "PATHÉ" SUPPRIME L'AIGUILLE et l'usure qu'elle produit.

La supériorité des Disques Pathé fonctionnant SANS AIGUILLE est écrasante. Ils laissent loin derrière eux tous les autres systèmes. L'emploi du SAPHIR inusable seul peut donner l'absolue vérité de la voix humaine. Quand on a entendu les Disques Pathé il n'est plus possible d'en acheter d'autres.

A TOUS ET PARTOUT

8 Jours à l'Essai

Facilité de comparer avec les autres systèmes.

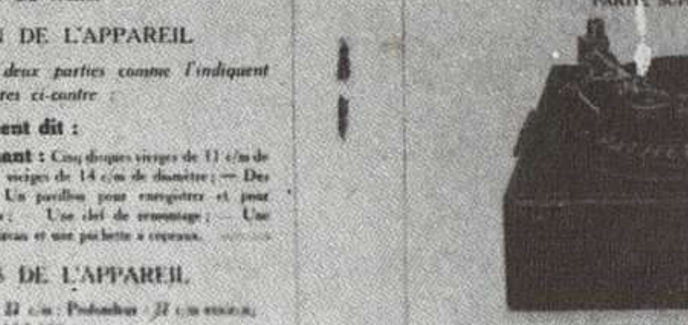
Le Théâtre chez Soi

Nouveauté Sensationnelle : Chants accompagnés par l'Orchestre complet.

INVENTION NOUVELLE

Diaphragme à Membrane de mica indestructible et pointe de saphir extra-fin.

GIRARD & BOITTE
Seuls Concessionnaires pour la Vente à termes.



DERNIÈRE INVENTION !

Les disques et les diaphragmes à aiguilles sont vaincus ! Tout le monde exige les merveilleux disques Pathé et chacun fait remplacer son diaphragme à aiguilles, désagréable, usant et démodé par le diaphragme à saphir, inusable, toujours prêt à fonctionner et qui donne des résultats tenant positivement du prodige !

Adaptation instantanée et sans frais.

Nous nous mettons à la disposition de tous les possesseurs de machines parlantes à disques pour perfectionner leur instrument et le mettre au niveau de la science actuelle.

Révolution radicale dans l'art de la reproduction de la musique et du chant.

30 MOIS de CRÉDIT
6 fr. par MOIS

Les Disques Pathé donnent les plus longues auditions.

Collection Formidable et Sublime de 130 MORCEAUX

Le Disque Pathé se présente en quatre diamètres différents, savoir : 17 c/m (1 fr. 25) ; 22 c/m (3 fr.) ; 25 c/m (5 fr.) ; 30 c/m (16 fr.)

L'ampleur de la sonorité et la beauté de l'expression augmentent avec le diamètre du disque.

Les Conquêtes de la Science

Le cylindre de cire a été abandonné pour le disque à aiguilles qui a été abandonné, à son tour, pour le disque à saphir, supprimant l'usure, donnant le ton juste et le souffle vibrant de la voix humaine.

Attention aux grossières imitations !

Comparez la longueur de l'audition, la maîtrise du chant et le détail des accompagnements.

De prodiges en prodiges, nous tenons enfin l'ultime perfection !

Le Phonographe à disques, le meilleur, vient d'être complètement métamorphosé par les merveilleuses inventions Pathé : La suppression de l'aiguille et son remplacement par un saphir doux, extra-fin, et la création sensationnelle d'un nouveau disque d'une incomparable perfection.

Le nouveau diaphragme Pathé est une pièce remarquable de précision mécanique, sa pinule vibrante en mica, est éternelle et son saphir fin est non seulement inusable par lui-même, mais il n'altère jamais le disque à l'usure. Comme rendement, la supériorité du Saphir sur l'aiguille est écrasante.

Le disque Pathé est la merveille des merveilles, d'un éclat sans pareil et d'une force d'intonation prodigieuse. Il rend la voix humaine fidèlement et la musique au ton juste. Il a la force, la puissance et le moelleux de l'orchestre, la netteté, l'ampleur et la délicatesse de la voix des merveilleux artistes qui ont interprété les œuvres de choix.

NOUS EN DONNONS LA GARANTIE LA PLUS FORMELLE

Le disque Pathé a été créé avec un souci d'art incontestable. C'est le seul qui mérite sincèrement le titre de Disque Artistique. — Enfin, le répertoire Pathé comprend 20,000 morceaux en toutes langues qui constituent la plus prodigieuse bibliothèque vocale et instrumentale qui existe au monde !

L'appareil de luxe que nous offrons est accompagné de 130 morceaux sur disques double face, choisis parmi les meilleurs.

DESCRIPTION DE L'APPAREIL. 29×29 c/m à la base, 13 c/m de haut, ébénisterie de grand luxe, grand pavillon moulé, forme tulipe, de 1m25 de circonférence à l'ouverture, 55 c/m de long. Nouveau diaphragme Pathé avec membrane de mica inaltérable et pointe de saphir extra fin. Mouvement électrométrique de précision se remontant pendant la marche.

Moins Cher qu'au comptant.

Aimables Lectrices et chers Lecteurs, permettez-nous de vous offrir cet appareil incomparable, avec sa superbe collection des 130 morceaux artistiques et tous les accessoires, pour le prix extraordinairement réduit de **180** francs, payables avec

un CRÉDIT de 30 MOIS

c'est-à-dire que nous fournissons immédiatement et sans aucun paiement préalable l'appareil et la collection des disques, le tout au grand complet, et que l'acheteur ne paie que **6** fr. par mois jusqu'à complète libération du prix total de **180** francs.

L'emballage est gratuit — Les quittances sont présentées par la poste et sans frais pour l'acheteur.

Nous vendons en confiance. — Rien à payer d'avance. — Fourniture immédiate.

L'appareil et les disques peuvent être rendus dans les huit jours s'ils ne convenaient pas.

GIRARD & BOITTE & Cie,
46, Rue de l'Echiquier, Paris (X^e arr^t).

BULLETIN de SOUSCRIPTION

Bien indiquer la Profession ou Qualité

Je soussigné, déclare acheter à MM **GIRARD & BOITTE**, *à Paris, l'*APPAREIL *à* DISQUES PATHÉ *et la Collection des* 130 Morceaux *choisis sur disques* **double face**, *aux conditions énoncées, c'est-à-dire par paiements mensuels de* **6** *francs jusqu'à complète liquidation de la somme de* **180** *francs, prix total.*

Fait à ..... *le* *190*

Nom et Prénoms ..... SIGNATURE :

Profession ou Qualité .....

Domicile .....

Département .....

Gare .....

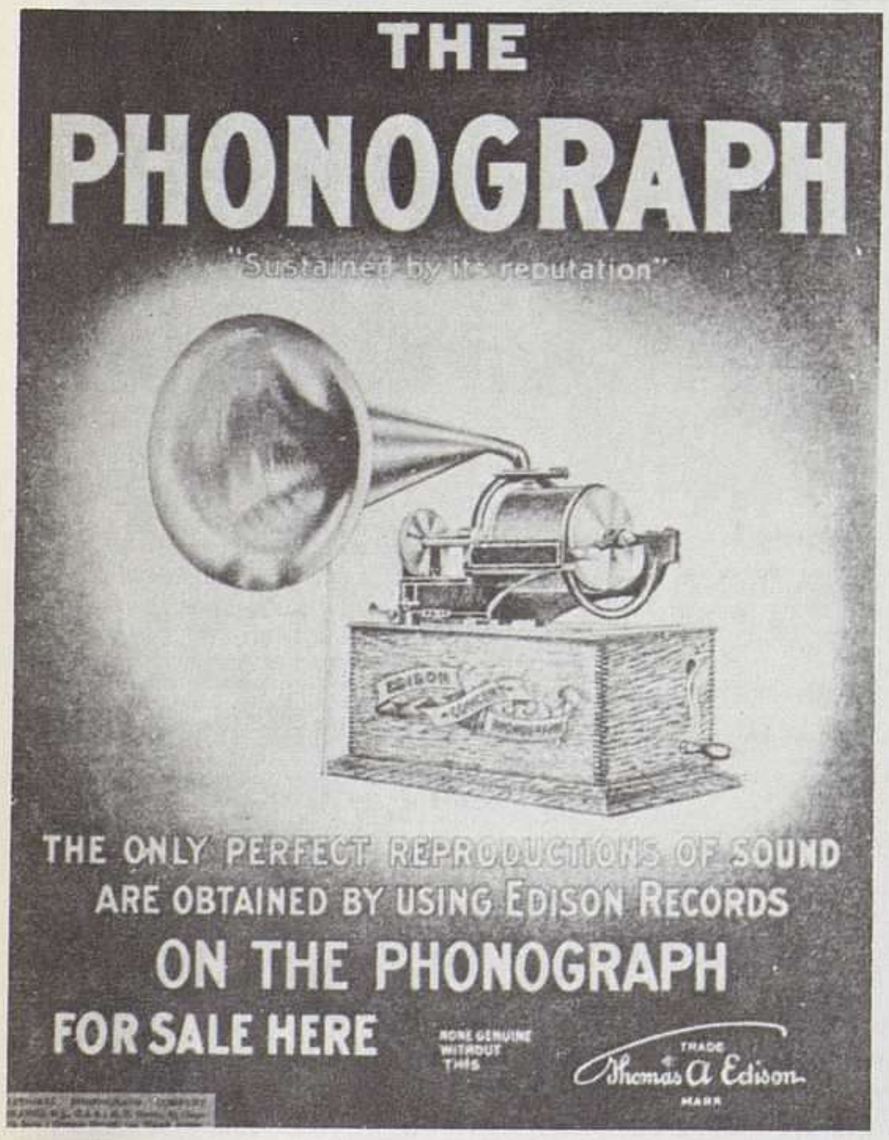
Prière de recopier le présent Bulletin et de l'envoyer à :

GIRARD & BOITTE & Cie,
46, Rue de l'Echiquier, à PARIS (X^e arr.).

MAGASINS de VENTE et d'AUDITIONS : 47, Rue d'Enghien.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

PAJARITOS, NIÑOS TERRIBLES, DAMISELAS Y.... .... EL TIO SAM.



Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

EL FENOMENO APASIONANTE Y DISCUTIDO DE LA GRABACION PIRATA

POR ANGEL-F. MAYO

Al estilo de otras épocas más retóricas, el autor, tras tentarse la ropa al aproximarse a la nebulosa de la grabación pirata a través de un telescopio de segunda mano y escasos aumentos, se cura en salud y declara que su trabajo se mueve dentro de ciertos límites, voluntariamente trazados los unos y aceptados a la fuerza los otros, por lo que es, en consecuencia y por definición, limitado.

Por ejemplo, el ámbito de mis consideraciones se circunscribe al terreno de la música clásica, seria, culta o como quieran ustedes llamarla. Conscientemente evitaré los dominios de la música «industrial», que obedece a leyes siderales bastante distintas. La piratería fonográfica de clásico es casi siempre relativamente distinguida, selectiva, educada, amante de las piedras preciosas y de los metales nobles, y tiene un mercado minoritario y ceremonial. La piratería de «consumo» suele ser masiva, cuantitativa, explotadora del subproducto y del sucedáneo en un mercado itinerante y bullanguero. También he de decir que la totalidad de mi información procede de allende los Pirineos y del océano: catálogos, discos, cintas, comentarios, polémicas, derecho comparado. Es posible que en algún lugar de España se practique y comercialice la grabación pirata de clásico, pero ese lugar permanece arcano para mí, y las fuentes a utilizar se limitan a unos pocos e insuficientes sueltos de prensa, recogidos de aquí y de allá, y a un par de declaraciones sobre los objetivos de la aún tierna Subdirección General de Ediciones Sonoras del Ministerio de Cultura (1). No en último lugar, quiero igualmente precisar que el espacio disponible impone su autocrático mandato: a duras penas he resistido la tentación de convertir este artículo en un catálogo de «piraterías» refulgentes y atractivas —algunas han superado la criba, no obstante—, y más que hablar de autocontrol razonado calificaría mi decisión final como un acto de asunción fatal de lo irremediable: y así, entre otras cosas, los diez cuadros que ilustraban el proyecto inicial se han reducido a cinco.

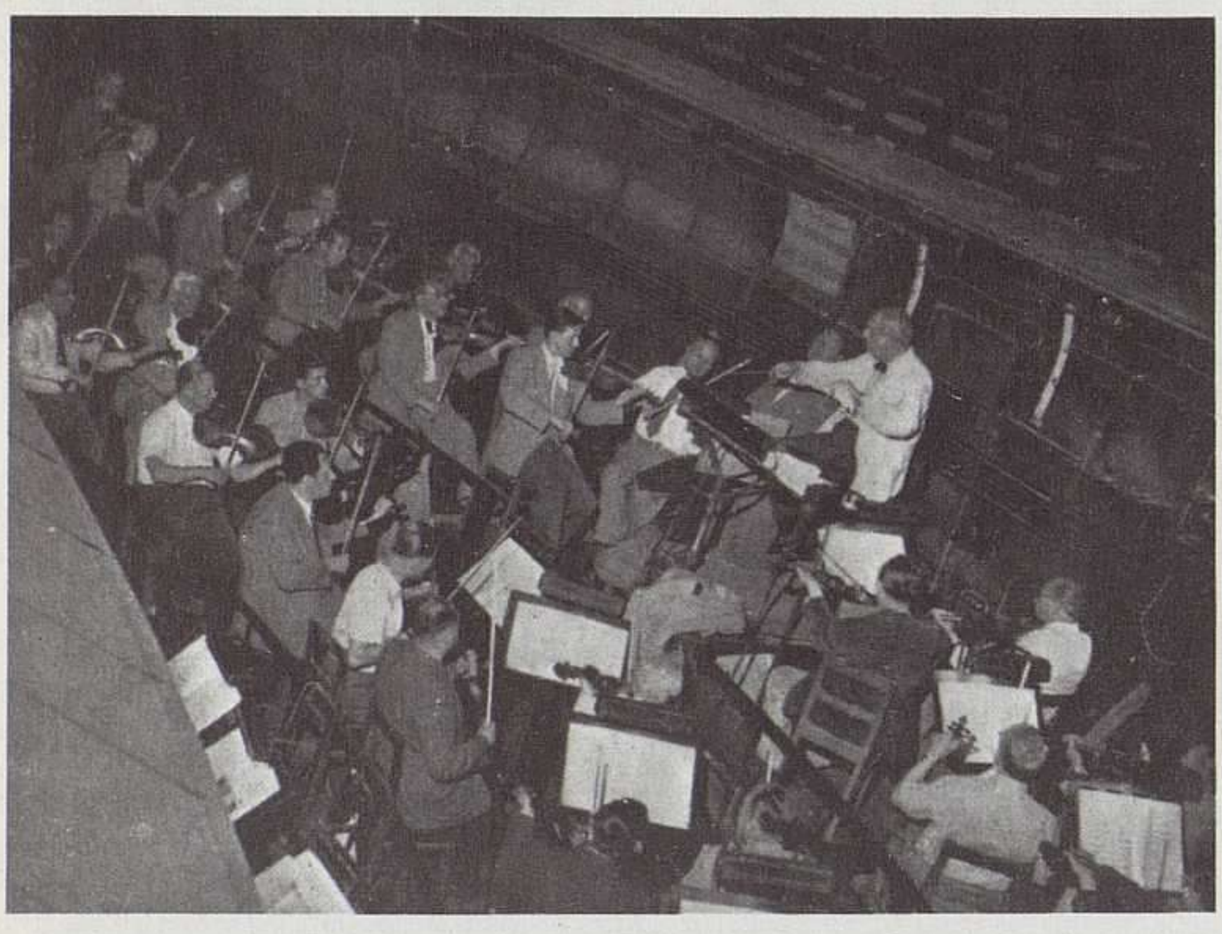
Pero el tema es importante y merecerá, sin duda, en el futuro la atención de todos. Hasta el presente poco se ha escrito sobre él, y quizá se haya publicado aún menos: la actitud de las firmas «legales» es, obviamente, beligerante, y en las grandes revistas internacionales, si bien se acepta la publicidad piratesca, no se comentan sus producciones. Mas el fenómeno está aquí, inserto en la vieja dicotomía «cultura al servicio de la industria»-«industria al servicio de la cultura», y la ocasión del número extraordinario de nuestra Revista dedicado al centenario del fonógrafo me parece propicia, y necesaria, para comenzar a conocerlo y desvelarlo.

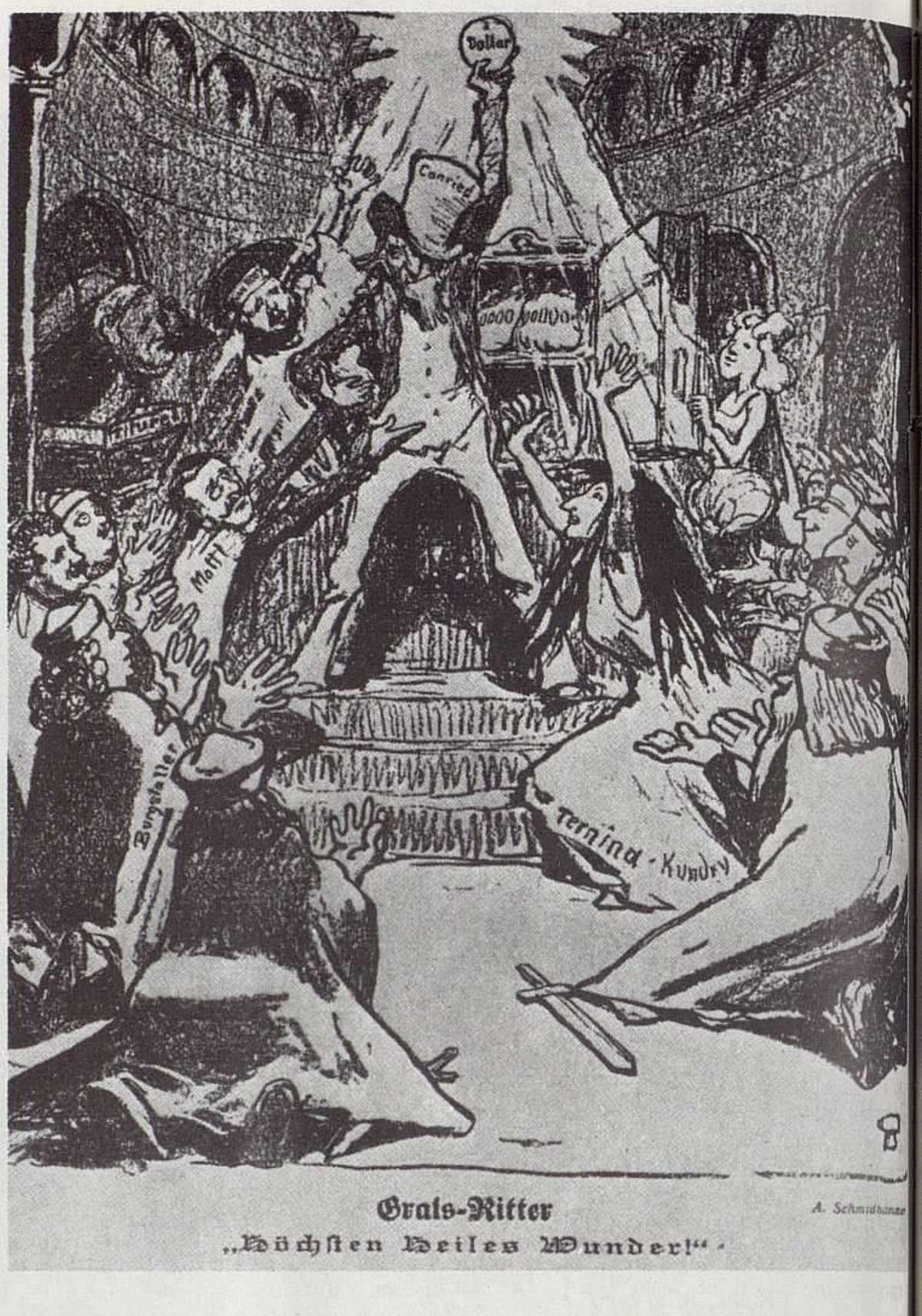
---

(1) En Barcelona, unas «Ediciones J. M.» pretenden vender por correo doce «cassettes» de música pre y post-wagneriana: Marschner, Draesecke, Pfitzner, Peterson Berger y el propio Wagner. Parece que se trata de copias caseras tomadas de aquí y de allá (por ejemplo, la obra completa para piano de Wagner procedería de una edición Vox), incluidas fuentes auténticamente piratas.

...terio de Educación, Cultura y Deporte 2012

DE LA NEBULOSA AL SISTEMA PLANETARIO

Es ya tópico que los artículos especializados sobre la grabación pirata de clásico comiencen atribuyendo la iniciación de estas actividades a Allegro, que lanzó en Estados Unidos, hace ya casi un cuarto de siglo, una edición íntegra de El anillo del nibelungo **a cargo del Conjunto, Orquesta y Coro de la Opera de Dresde, dirigidos por un misterioso Herr Schreiber. En realidad, la producción correspondía a la retransmisión radiofónica del Festival de Bayreuth de 1953, y Herr Schreiber era nada menos que Clemens Krauss en el orto y el ocaso de su actividad bayreuthiana, pues fallecería repentinamente, en 1954, cuando se aprestaba a consolidar el éxito del «debut». Se ha comentado que de esta edición se vendieron dos millones de ejemplares, y aunque la cifra me parece exagerada, incluso para el vasto espacio comercial americano y la gran novedad que esta** Tetralogía **supuso, quizá en este canto de las cifras se encuentre la razón de la fama pionera de un producto que, evidentemente, tenía antecedentes.**

Herr Schreiber (Clemens Krauss), en Bayreuth, 1953, durante un ensayo de la Tetralogía **que sería concienzudamente «piratizada».**



Caricatura de Arpad Schmidhammer aparecida en «Jugend», Munich, 1904, sobre el Parsifal **de Nueva York. Todos, Mottl, van Rooy, Ternina, Burgstaller adoran el dólar que exhibe triunfante Conried-«Tío Sam». Wagner, en el sarcófago de «Titurel», se lleva las manos a la cabeza.**

Nadie podrá negar que la fonografía nació, como resultado del desarrollo industrial del pasado siglo, en un marco social y económicamente liberal. Desde sus comienzos, las máquinas parlantes pretendieron integrarse en el trabajo y en el ocio de las clases medias de una manera interactiva, y esta característica se ha mantenido hasta nuestros días, pues nada llega a ser más esotérico, personal y propio que la relación entre el aficionado cuidadoso, sus discos o sus cintas, y su equipo de reproducción del sonido grabado y amorosamente conservado. Por otra parte, la legislación de propiedad intelectual e industrial ha ido y va a remolque de las nuevas situaciones producidas por el «boom» del fonógrafo. Piénsese que en Estados Unidos la materia está regulada aún por una ley de 1909, aunque debo advertir que en 1 de enero de 1978 entrará en vigor la nueva Ley de derechos de autor, que fue aprobada el 10 de octubre de 1976. La grabación pirata venía implícita en las condiciones estructurales de las economías de mercado occidentales (2), y las normas proteccionistas o represivas han contribuido a la difusión del fenómeno que pretenden combatir, al aureolarlo con el atractivo añadido de lo clandestino. Conviene recordar aquí el caso Parsifal, **obra deseada por Wagner exclusivamente para su Festspielhaus de Bayreuth, protegida por la legisción alemana durante los treinta años posteriores al de la muerte del autor y convertida por ello en mito cultural, religioso y comercial, todo al mismo tiempo. Diez años antes de prescribir el plazo de protección, Nueva York montó una representación que entonces ya fue motejada clarividentemente como pirata y causó consternación en Wahnfried (3). En el terreno en el que nos movemos todos los caminos conducen no a Roma, sino a Nueva York, y el ejemplo que acabo de poner, no relacionado en manera alguna con el fonógrafo, es para mí antecedente «in situ» de un proceso intrínsecamente americano antes que europeo. El caldo de cultivo de este proceso puede explicarse así: cuando sobre la base de un derecho de propiedad privada de origen romano se monta un complejo entramado económico-industrial, cualquier desajuste en las relaciones entre la base jurídica y la superestructura económica e industrial puede ser considerado piratería. Desde este punto de vista, piratas han sido desde el principio los aficionados que con sus imperfectas máquinas grababan lo divino y lo humano; los artistas que, al margen de sus contratos comerciales, reproducían su voz o la música de su instrumento para un círculo de amigos; las instituciones, privadas y públicas, deseosas de enriquecer sus fondos de archivo; las radios, tanto al conservar el material sonoro retransmitido como al servir de vehículo, inevitablemente, a los verdaderos piratas. Hoy conocemos numerosos ejemplos de tomas de los años treinta que proceden de archivos privados o semipúblicos: prácticamente, se conservan las temporadas íntegras del Metropolitan; de Viena se ofrecen quince horas de fragmentos operísticos en representaciones ya legendarias; no hay concierto de Toscanini con la Orquesta Sinfónica de la NBC que no esté al alcance de los aficionados que cuentan en su equipo con un magnetófono, y así podríamos continuar casi «ad infinitum». Precisamente, desde la consolidación de la técnica magnetofónica la piratería ha comenzado a conocer su edad de oro, fundamentada en estos tres pilares: el medio técnico, posibilitado por la cinta magnética en estrecha vinculación con la radio; la acelerada evolución de las condiciones de la grabación en estudio, desde la irrupción de John Culshaw (4), que al alterar los objetivos de las grandes Em-**

(2) El diagnóstico sería distinto en las economías de estado de los países socialistas, pero este aspecto de la cuestión es marginal a este trabajo.

(3) Hogar de Wagner en Bayreuth y sede del imperio bayreuthiano de su viuda Cosima.

(4) John Culshaw: Director Técnico de DECCA a finales de los años cincuenta y durante los sesenta. Con la Tetralogía encomendada a Solti sentó las bases técnicas y socioculturales de la grabación actual en estudio. Desde él la importancia general del ingeniero de sonido y del director técnico de la producción ha pasado al primer plano.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

presas discográficas ha producido tan notables avances técnicos como evidentes lagunas estéticas, sólo remediables, hoy por hoy, a través de la piratería; y el viejo instinto comercial —no exento de amor por la aventura— del hombre liberal frente al creciente monopolio de las multinacionales fonográficas, aunque éstas, no ayunas de razón, puedan argüir que el pirata es un intruso comercialmente nefasto, porque su estructura económica no existiría por sí misma, es parasitaria, incapaz de remodelar las técnicas o de crear industrias no marginales.

Llegados aquí, y a las alturas finales de este 1977 centenario, el fenómeno general de la grabación pirata de clásico y de «consumo», sin matizaciones (que, a mi juicio, son importantes, como antes he indicado), comienza a concretarse en sistemas planetarios a partir de la nebulosa original. Pasemos brevemente, siempre con nuestro pequeño telescopio, por tres de ellos. El sistema planetario estadounidense es vasto, joven y poco rígido: sus astros se denominan «Liberal», «Pragmático», «Altruista», «Diletante», «Colección» y «Riqueza». En este sistema la obra es de su autor, pero también es de todos, y se piensa que toda creación ha de producir ingresos y tasas de diversa índole, que no deben ser monopolizados. El sistema planetario francés es pequeño, viejo y mecanicista: sus planetas y satélites se llaman «Juridicidad», «Protección», «Limitación» e «Insuficiencia». Hace poco la revista especializada Diapasón publicó un entusiasta artículo de Maurice Fleuret en defensa apasionada de los piratas de clásico. La respuesta oficial del SNEPA (Servicio Nacional de Ediciones Fonográficas y Audiovisuales) ha sido violenta y en términos de alternativa irreconciliable: «O bien se consiente toda grabación, toda reproducción sin autorizaciones ni trabas, lo que desalentará muy pronto a autores, artistas y productores, y no ofrecerá garantía alguna de calidad, o se respeta la protección concedida por las leyes y los tribunales a los creadores, a los intérpretes y a quienes ellos confían la difusión de sus obras y de sus trabajos». Aunque la declaración del SNEPA hace una ligera llamada a la salvaguarda internacional del derecho a la información y a la cultura, su postura de base es maximalista y revela, en un marco de razones jurídicas y morales tradicionales, las limitaciones del mercado francés. El sistema alemán, a diferencia de los anteriores, está poco definido: por el momento parece constar sólo de dos planetas, que atienden por «Sanción» y «Desinterés». Aunque el fenómeno de la grabación pirata va en aumento, la protección legal contra la utilización indebida de la obra o de su interpretación se mueve entre la multa y la privación de libertad física hasta un año. Sólo se conocen, hasta el presente, dos juicios en primera instancia por piratería fonográfica, resueltos ambos con sanciones económicas. No obstante, los alemanes se aprestan a estudiar entomológicamente el asunto, según su costumbre, y la revista jurídica Grur (Garantía jurídica industrial y derechos de autor) se dispone a publicar un exhaustivo trabajo sobre la problemática jurídica que plantea el sorprendente fenómeno (5).

No hay duda de que el sistema americano es el más sugerente y merece un poco más de atención.

Decía antes que en este terreno todos los caminos llevan a Nueva York, y quien dice la gigantesca metrópoli quiere decir, realmente, Estados Unidos. La nueva ley de derechos de autor establece el registro de «Copyright» en base a la dinámica de dos principios nada teóricos, sino muy empíricos: el primero proclama que la obra es obviamente propiedad de su autor, el cual puede también obviamente dejarla —aquí nos referimos exclusivamente a partituras— en el cajón de su escritorio, para que se apolille, o entregarla, mediante un primer contrato, a la vida pública. Desde este momento la obra comienza a ser un bien común, al que todos, escuelas, bibliotecas, archivos, particulares e industrias tienen derecho. El segundo principio va a facilitar el proceso de asunción comunitaria mediante la adición de actos de explotación concretos y parciales, ya que toda obra nacida públicamente a la luz puede ser reproducida a voluntad de terceros mediante la práctica del sistema de «licencia obligatoria». En el caso de registros fonográficos, «la licencia obligatoria no permite reproducir un registro realizado por un tercero si no es con la autorización de este último» (6). Pero, sin embargo, «a los productores de registros no se les reconocen derechos de ejecución pública», lo que, evidentemente, ayuda a la utilización general de estos registros. Por otra parte, de acuerdo con la tradición jurídica anglosajona, el control y vigilancia, así como la aplicación de la nueva ley, se confía a un Tribunal de justicia, el «Copyright Royalty Tribunal», con lo que el poder coactivo y predominante de la norma, consustancial al derecho continental europeo, cede, una vez delimitados el campo de la liza y las reglas del juego, ante la intervención arbitral de los tribunales en defecto de acuerdo entre las partes interesadas.

Con esta plataforma jurídica, económica y comercial, que favorece la máxima difusión de las obras mediante su reproducción y ejecución «casi» libres y asegura al tiempo la percepción de sustanciosos derechos de autor, no ha de extrañar que los Estados Unidos, pioneros ayer, sean hoy el paraíso de la grabación privada, ya que hablar de piratería en el caso de Empresas que pagan sus tasas al obtener las licencias obligatorias, o en el de instituciones culturales que comercializan discretamente sus archivos, puede ser legalmente injusto y coloquialmente descortés. En los supuestos de obras de dominio común —casi todas las del actual repertorio operístico y sinfónico—, constantemente ejecutadas y reproducidas, las grabaciones privadas proliferan prácticamente sin trabas, porque, como los «Copyright» tienen vida muy limitada y han de ser renovados frecuente y periódicamente, es extremadamente complicado lograr que determinados fondos, o las retransmisiones radiofónicas dirigidas a audiencias millonarias y altamente tecnificadas, queden a cubierto de este corso poco menos que alentado por la forma de vida americana, heredera de viejas tradiciones inglesas e influyente hoy, por vía de retorno, en modelos de actuación europeos que no aciertan a asimilar la flexibilidad que les es propuesta.

EL FENOMENO COMERCIAL, MEDIDO Y PONDERADO, Y SU JUSTIFICACION ARTISTICA

Un concepto de grabación privada podría ser éste: «Cualquier acto de grabación de ejecuciones públicas, privadas o radiotelevisadas musicales, no mediando contrato de uso o arrendamiento entre los diferentes elementos participantes en la ejecución y el grabador». Cuando este concepto se completa de esta manera: «Cualquier acto de grabación con fines comerciales...», podemos comenzar a hablar de grabación pirata, ya que el factor lucro parece determinar una intencionalidad distinta de la estrictamente artística y cultural que invocan los apasionados defensores de la fonografía de corso.

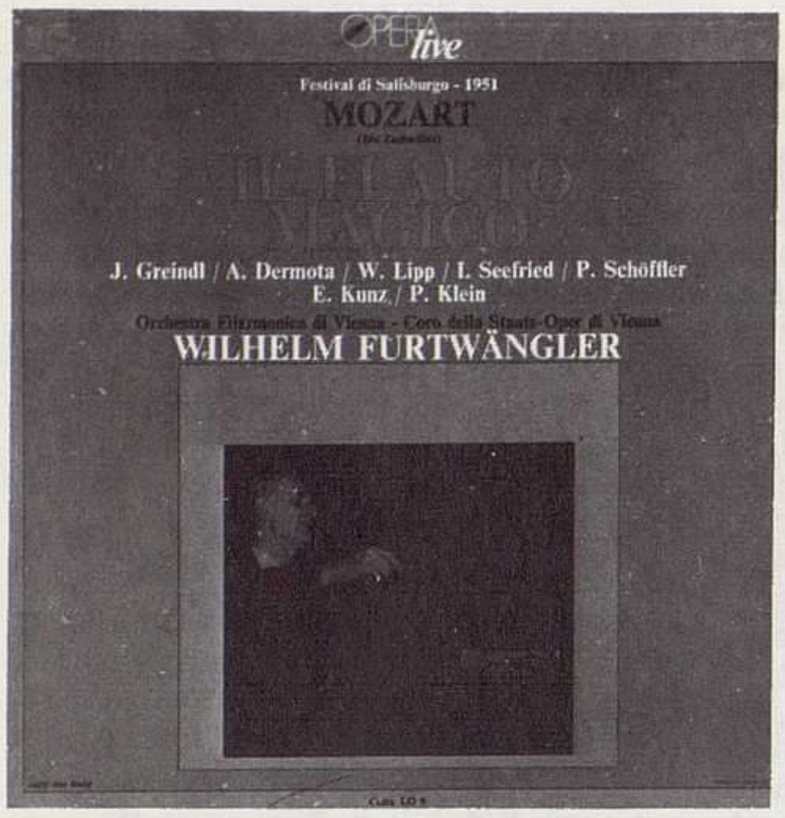
Ante el fenómeno comercial de esta actividad conviene adoptar, a mi juicio, una postura realista, sin vendas en los ojos ni gafas de aumento. La «piratería» estrictamente privada, particular, esa que ejercemos todos cuando grabamos con nuestro magnetófono la retransmisión de una ópera o de un concierto, descubre que existe una necesidad de información no satisfecha, a partir de un cierto grado de nuestra evolución melómana, por las estructuras industriales al uso. Piénsese, por ejemplo, en el caso de Sergiu Celibidache, quien rechaza totalmente el valor cultural del sonido grabado y, en consecuencia, se niega a poner los pies en un estudio de grabación. Los estudiosos o el mero aficionado que no quieren desconocer la importante aportación del maestro rumano al arte de la dirección de orquesta tienen que acudir, por fuerza, a sus propios medios o a los que proponen, más sistematizados, las Empresas piratas. No se trata ahora de poner en controversia el derecho de Celibidache

SERGIU CELIBIDACHE, «WANTED» POR TODOS, «ALMIRANTES» Y «FILIBUSTEROS».

(5) El autor quiere agradecer a Herr Ott y al Dr. Poll, directivos de la GEMA (Sociedad de Autores alemana), la información facilitada sobre la situación de la piratería fonográfica en Alemania.

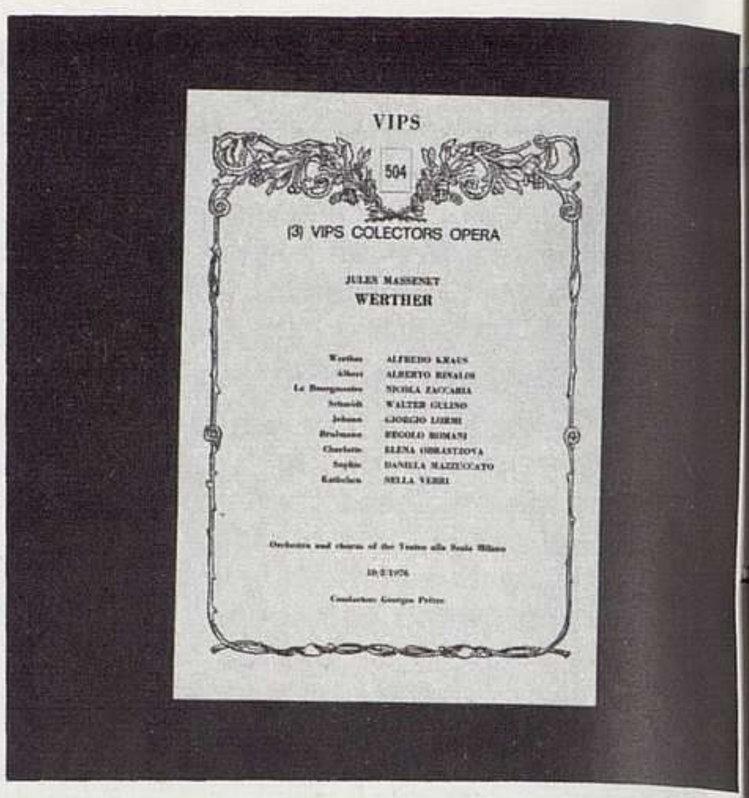
(6) Boletín Biem, número 22, julio de 1977.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012



Tres grandes momentos...

... conservados...



... por los «piratas».

a encerrarse en su torre de marfil y el derecho de la comunidad a la información y a la cultura, aunque sí debo precisar que el derecho del intérprete no existiría sin la obra a interpretar, la cual o es ya de dominio común o llegará a serlo algún día. Se trata, más llanamente, de afrontar una realidad, como lo ha hecho el propio gran director y extravagante musicólogo al aceptar que sus conciertos se retransmitan —«porque en otro caso tendría que morirme de hambre»—, a sabiendas de que los millones de «piratas» tienen conectada la emisora y aprestado el magnetófono o la «cassette» (7). Piénsese en una circunstancia como la vivida por mí cuando se me encomendó el tema Atlántida para nuestro número extraordinario en el centenario de Manuel de Falla (diciembre, 1976), pues el hecho sonoro de la obra me era imprescindible para tratar de conocerla realmente, y no existía entonces, como tampoco existe hoy, grabación comercial de la obra póstuma de don Manuel: gracias a «piratas» públicos y privados pude resolver un problema que sin ellos habría devenido insuperable.

Todo esto viene a colación porque, a mi juicio, la grabación privada no comercializada cumple tareas de «ersatz» de contenido y alcance muy limitados. El aficionado, el estudioso, el hombre de cultura y gustos musicales necesita los servicios complementarios —y a veces fundamentales— de las Empresas piratas, y estos no pueden obtenerse sin contraprestación económica en organizaciones sociales donde el dinero es el instrumento normal de cambio. A falta de otras soluciones, que luego trataré de esbozar, creo que con la piratería de clásico hay que tener cierta tolerancia. De hecho, esta tolerancia existe, y no sólo en Estados Unidos, donde algunas de las Casas que recojo en el cuadro I anuncian sin eufemismos sus catálogos y los reparten previa suscripción o simple petición por correo:

CUADRO I

Algunas de las firmas más conocidas en el campo de la grabación «privada»

DISCOS

EDUCATIONAL MEDIA ASSOCIATES. (Berkeley, U. S. A.)
ESTRO ARMONICO. Opera. (Bruselas-Bélgica.)
FONIT-CETRA. Serie Opera Live. (Turín-Italia.)
MORGAN RECORDS. Serie Anthology. Opera. (U. S. A.)
UNIQUE OPERA RECORDS CORPORATION. Opera. (U. S. A.)

CINTAS

COREY (*). Opera. (U. S. A.)
GOOD SOUND ASSOCIATES. (Nueva York, U. S. A.)
MR. TAPE (*). Opera. (Nueva York, U. S. A.)

(*) También «cassettes».

(7) Si Celibidache se aviniera a dirigir con regularidad a la Orquesta Nacional de España, superaría el trauma, porque no se retransmite un concierto de nuestra Orquesta ni por equivocación. Sirva la «boutade» para espantar el fantasma de la muerte de nuestro hombre por inanición.

No parece que obedezcan a un diagnóstico real, sino a temores irracionales, las consideraciones del SNEPA al afirmar que «si el artista tolera que sus actuaciones sean registradas y editadas sin su autorización, corre el riesgo de perder toda posibilidad de interpretar la misma obra para un editor fonográfico, pues éste, que tendrá que abonar sus honorarios a artistas y músicos y pagar el uso del estudio de grabación, no querrá entrar en concurrencia con el pirata». Salvo en circunstancias de grave deterioro económico, como pueden ser las posbélicas, el verdadero artista no tropezará, en general, con grandes dificultades para actuar y grabar. Por otra parte, la grabación pirata no resta compradores a las producciones de la gran industria, que cuenta con medios técnicos, publicitarios y de comercialización muy superiores a los de la industria pirata, de mucho más reducidas dimensiones. Aún más: si el coleccionista de las grabaciones de un determinado cantante o director tiene noticia de que su intérprete favorito va a llevar al estudio la obra que hasta ahora sólo existía en tomas piratas, no cejará hasta adquirir la grabación oficial, tanto por las superiores cualidades técnicas de ésta como por su acuciante tendencia a reunir todo el material documental existente sobre el objeto de su admiración. Raro será el caso del aficionado que se niega a escuchar grabaciones que no correspondan a ejecuciones «en vivo», como raro será también aquel que sólo admita en su colección las grabaciones en estudio; ambos extremos definirían posiciones estadísticamente insignificantes y, por lo mismo, económicamente despreciables. Para mí, la actitud más liberal y flexible la protagonizó la gran Elisabeth Grümmer cuando, durante su reciente estancia en Madrid (8), y tras escucharse a sí misma en la cinta pirata de Los maestros cantores, Bayreuth, 1960, respondió así a mi pregunta sobre si emprendería una acción legal contra la Casa distribuidora: «¡No, en ningún caso! Nunca había vuelto a escuchar aquella representación inolvidable. ¡Gracias a Dios que ha sido conservada!» A Elisabeth Grümmer no le importa haber dejado de percibir unos cuantos marcos, porque, aunque grabó la obra en 1957-58 para EMI, bajo la dirección de Rudolf Kempe, saber viva aquella mágica experiencia bayreuthiana supone para ella una gran alegría como artista y como ser culto.

Por aquí penetramos directamente en la justificación artística, superior, de un fenómeno al que sería hipócrita negarle motivaciones comerciales.

Para algunos, la defensa apasionada de la grabación pirata obedece a una suerte de ecologismo militante del arte de la interpretación. El hecho vivo, la espontaneidad, la intuición, el individualismo no sometido a manipulaciones perfeccionistas priman en estos casos sobre las sofisticadas exigencias de las técnicas actuales de estudio. De primera mano me viene esta anécdota de Wilhelm Kempff —un ecologista de la música— desaconsejando la adquisición de sus discos: «No los compre —decía—; cuando llevas unos pocos minutos y comienzas a entrar en situación, te dicen que hay que repetir la toma por esto o por aquello: a partir de ese momento, ya no hay nada que hacer».

Más objetivamente, la piratería puede presentar en su haber la conservación de grandes momentos históricos, estrenos, interpreta-

(8) Elisabeth Grümmer, una de las más grandes líricas alemanas, presidió, en septiembre pasado, el Jurado que juzgó el Primer Concurso «Reina Sofía», especialidad de Canto. RITMO publicará en el próximo número, enero-febrero de 1978, la entrevista que tuvo la bondad de conceder a Roberto Andrade y Arturo Reverter.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

ciones irrepetibles, acontecimientos que jalonan el ritmo de la vida musical. El cuadro II agrupa una selección de veinte de estos momentos estelares, para mí importantes. Desde otros puntos de vista y desde otros intereses igualmente legítimos, podrían elaborarse numerosos cuadros, todos diferentes, que tendrían en común la inexistencia de la correlativa grabación oficial:

CUADRO II

Veinte momentos estelares conservados en grabaciones «privadas»

BEETHOVEN: **Fidelio.** Kirsten Flagstad, Farell, Friedrich Schorr, List. Bruno Walter. Metropolitan (22-2-41). Good Sound Associates.

BRUCKNER: **Sinfonía número 7.** Orquesta Sinfónica de la Radio Alemana del Oeste. Hans Knappertsbusch (10-5-63). Good Sound Associates.

BRUCKNER: **Sinfonía número 8.** Orquesta de la Radio Danesa. Sergiu Celibidache (16-10-75). Good Sound Associates.

DONIZETTI: **Lucia di Lammermoor.** Maria Callas, Giuseppe di Stefano, Nicola Zaccaria. Herbert von Karajan. Opera de Berlín (29-9-1955). Limited Edition Society LERWC-101 (tres discos).

MAHLER: **Sinfonía número 8.** Cörtse, Zadek, Malaniuk, Prey, Edelmann. Dimitri 'Mitropoulos. Salzburgo (1960). Good Sound Associates.

MAHLER: **Das Lied von der Erde.** BBC Northem Orchestra, 1972. Alfreda Hodgson, John Mitchinson. Jascha Horenstein. Good Sound Associates.

MOZART/BRUCKNER: **Sinfonía número 39/Sinfonía número 9.** Carlo María Giulini. Orquesta Filarmónica de Nueva York (18-10-74). Good Sound Associates.

MOZART: **Don Giovanni** (Salzburgo, 1954). **Le nozze di Figaro** (Salzburgo, 1953). **Die Zauberflöte** (Salzburgo, 1951). Cesare Siepi, Elisabeth Grümmer, Anton Dermota, Elisabeth Schwarzkopf, Erich Kunz, Wilma Lipp, etc. Wilhelm Furtwängler. Cetra-LO 7/8/9 (10 discos).

NIELSEN: **Sinfonía número 6.** New Philarmonia. Leopold Stokowski (1966). Good Sound Associates.

SCHOENBERG: **Gurre Lieder.** Festival de Viena 1969. Janowitz, Ludwig, Serpi. Josef Krips. Good Sound Associates.

SCHOENBERG: **Moisés y Aarón.** BBCSO en el Royal Festival Hall. Gunther Reich, Richard Cassilly. Pierre Boulez (4-12-74). Good Sound Associates.

SIBELIUS: **Sinfonías números 6 y 7. Tapiola.** Festival Helsinki 1954. Sir Thomas Beecham. Good Sound Associates.

STRAUSS, R.: **Cuatro últimos «Lieder».** Kirsten Flagstad. Wilhelm Furtwängler (21-8-50, estreno mundial). Good Sound Associates.

VERDI: **Otello.** Ramón Vinay, Paul Schöffler, Anton Dermota. Salzburgo, 1951. Wilhelm Furtwängler. Cetra/Good Sound Associates.

VERDI: **La Traviata.** Maria Callas, Giuseppe di Stefano, Ettore Bastianini. Carlo Maria Giulini. La Scala. (28-5-1955). MRF-87 (dos discos).

VERDI: **Requiem.** NBC Symphony Orchestra. Zinka Milanov, Bruna Castagna, Jussi Bjoerling, Nicola Moscona. Arturo Toscanini (23-11-40). Good Sound Associates.

WAGNER: **Die Meistersinger von Nürnberg** (Bayreuth, 1960). Elisabeth Grümmer, Gerald Stolze, Wolfgang Windgassen, Josef Greindl, Theo Adam, Hans Schmidt-Walter, Ludwig Weber, etc. Hans Knappertsbusch. Good Sound Associates.

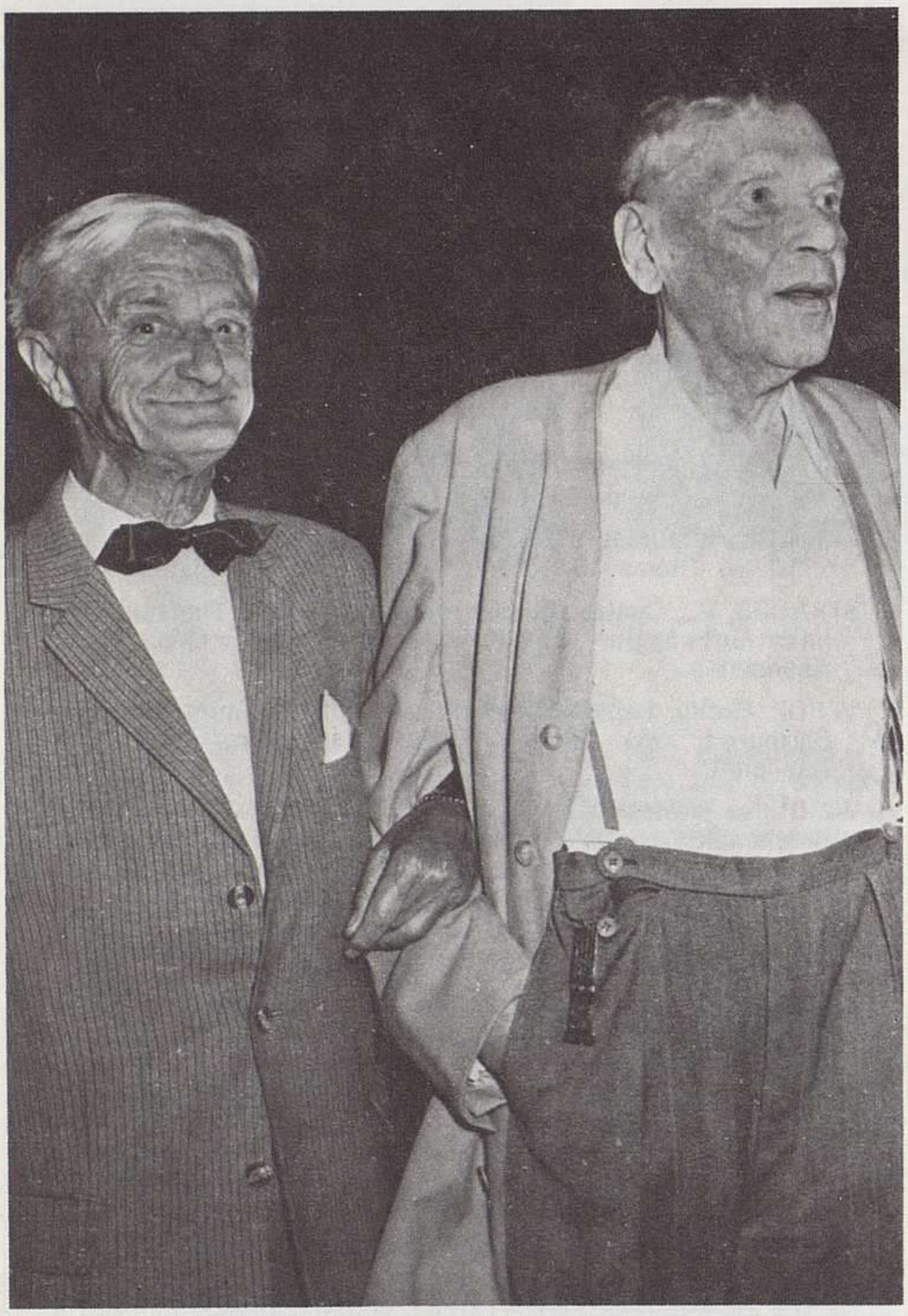
WAGNER: **Der Ring des Nibelungen** (Bayreuth, 1956, 57 y 58). Astrid Varnay, Birgit Nilsson, Georgine von Milinkovic, Hans Hotter, Wolfgang Windgassen, Ramón Vinay, Josef Greindl, Gustav Neidlinger, HeHrmann Uhde, Paul Kuën, etc. Hans Knappertsbusch. Good Sound Associates (1956); Estro Armónico-EA 031/34 (1957; 18 discos); Mr. Tape (1958).

Recital de Kathleen Ferrier/Bruno Walter (piano). Edimburgo (1949). Schubert, Schumann y Brahms. Good Sound Associates.

Recital de Dietrich Fischer-Dieskau/Sviatoslaw Richter. Budapest (6-10-73). Programa Hugo Wolf. Good Sound Associates.

No concluye en el momento estelar la justificación cultural de la grabación pirata. Esta, sistemáticamente orientada, permite estudiar la evolución de la programación en un determinado centro musical o el repertorio de un intérprete. Por citar de nuevo a Toscanini, uno de los artistas más estrechamente vigilado por los piratas, sus discos en estudio nos dan, evidentemente, información sobre su repertorio, pero nada nos dicen de la estructuración de ese repertorio, de su distribución a lo largo de la temporada o de varias, lo que sí sucede con las cintas que han recogido cuidadosamente concierto por concierto. La grabación pirata ha reivindicado también la memoria de intérpretes «malditos», especialmente aquellos reñidos con los estudios de grabación por su edad, su formación o su insobornable visión ecologista de la interpretación musical. En algunos aspectos muy concretos, el documento pirata puede ser insustituible. Pienso ahora en las distintas ediciones de las Sinfonías **de Bruckner. Hasta el final de la segunda guerra mundial estas obras, de no frecuente ejecución, se interpretaban sobre el texto de las primeras ediciones, más o menos preparadas o reelaboradas por los apóstoles paulinos de Bruckner, Franz Schalk y Ferdinand Loewe. Posteriormente, se han impuesto las ediciones eruditas de Robert Haas o Leopold Novak, a la búsqueda de un Bruckner «original» deswagnerizado y aséptico, y estas ediciones dominan casi al ciento por ciento el catálogo discográfico al uso de la muy austríaca, muy humana y no poco wagneriana obra sinfónica del sencillo organista de Linz. Anatemizadas como espúreas las viejas ediciones «románticas» de los directores de orquesta Schalk y Loewe, el vendaval barrió, entre otras, las grabaciones que de las** Sinfonías Tercera, Cuarta y Quinta **realizó Hans Knappertsbusch para Decca entre 1954 y 1956, fiel a las partituras que estudiara y asimilara en su juventud. Mas los piratas nos proponen cintas en «vivo» de** Tercera, Cuarta, Quinta, Séptima, Octava y Novena, **tomadas entre 1957 y 1964, y de repente el panorama cambia y la duda hamletiana penetra en nuestra alma. Pues las interpretaciones de «Kna» son extremadamente coherentes dentro de la distinta estructura espiritual de cada obra, y ese Bruckner humilde, rural —en el sentido de no-urbano—, religioso, centroeuropeo, músico de nuevas síntesis por los cuatro costados, con orígenes en cinco majestuosos ríos que se llaman Bach, Mozart, Beethoven, Schubert y Wagner, se ofrece rico en referencias culturales que desmienten su aislamiento o muy arcaico o muy moderno. Y, sobre todo, en el hermoso adagio «conclusivo» de la inacabada** Novena **no hay rastro del angustiado preexpresionismo mahleriano: el clamor que de allí brota es el acto de contrición de un hombre con fe inquebrantable, que quiere merecer por el dolor del pecado el perdón misericordioso de su Dios y la paz de los justos, en la que Anton Bruckner, sin duda, creía y esperaba: he aquí una visión «romántica» a la que teníamos derecho, al menos para que la variedad y riqueza de la información nos permita considerar los valores prismáticos de la realidad. Para mí, aunque pueda resultar escandaloso, como para otros por diferentes motivos, esta posibilidad concreta basta para justificar artística y culturalmente las actividades de la piratería fonográfica de clásico.**

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012



Hans Knappertsbusch con el conde Gravina, nieto de Liszt, en Bayreuth, tras una representación. Viéndolos podemos imaginar cómo deben ser, todavía hoy, las pesadillas de John Culshaw.

«WANDERUNG» POR EL CATALOGO PIRATA

Asomarse a los catálogos de los piratas de clásico me trae a la memoria aquellos versitos moralizantes que comienzan: «A un panal de rica miel / cien mil moscas acudieron, / que por golosas murieron / ...», etc., etc. Hay que sintetizar, so pena de perecer en el intento. El cuadro III, que sigue, recoge las cifras de algunos catálogos que he podido consultar:

CUADRO III

Cifras de oferta de algunas firmas «privadas» por unidad de obra

COREY. 3.000 cintas.
EDUCATIONAL MEDIA ASSOCIATES. 12 diversos (Inglaterra, septiembre de 1977).
ESTRO ARMONICO. 42 óperas (agosto de 1976).
FONIT-CETRA. 15 óperas (enero de 1977).
GOOD SOUND ASSOCIATES. 1.500 cintas (octubre de 1977).
MR. TAPE. 2.523 cintas, en su mayoría óperas (mayo de 1977).
MORGAN RECORDS. 55 óperas (diciembre de 1975).
UNIQUE OPERA RECORDS CORPORATION. 15 óperas (diciembre de 1974).

Uno de los aspectos más interesantes de estos catálogos, y a la vez una de las justificaciones culturales más sólidas de la actividad pirata, es la abundancia de grabaciones de obras «raras» o que aún no han merecido los honores de la edición «legal». El amplio cuadro IV, que incluyo a continuación, no es en modo alguno exhaustivo, sino selectivo. Precisamente por la abundancia de óperas, quiero llamar la atención, por ejemplo, sobre un documento tan excepcional como los tres conciertos dirigidos por Jascha Horenstein para la BBC, en 1966, con la obra orquestal completa de Ferruccio Busoni, cuarenta y cinco años después de que el autor dirigiese los mismos programas en Berlín, a los que asistió, entre el público, Horenstein:

CUADRO IV

Obas raras o sin grabación comercial (selección)

ESTRO ARMONICO (discos)
CATALANI: **Loreley.** Suliotis, Cappuccilli. Director, Gavazzeni. Scala: 1968.
DONIZETTI: **Poliuto.** Callas, Corelli, Bastianini. Director, Votto. Scala: 7-12-60.
MASCAGNI: **Iris.** Olivero, Neri. Director, Questa. RAI-Turín: 6-9-56.
ROSSINI: **Armida.** Deutekom, Pottazzo. Director, Franci. La Fenice: 3-4-70.
SPONTINI: **La Vestale.** Callas, Stignani, Corelli. Director, Votto. Scala: 7-12-54.
VERDI: **Oberto.** Vitale, Nicolai, Modesti. Director, Simonatto. RAI-Milán: 1952.

GOOD SOUND ASSOCIATES (cintas)
BARBER: **Anthony and Cleopatra.** Price, Thomas, Díez. Director, Schippers: 16-9-66.
BIZET: **La bonita muchacha de Perth.** Doobs, Young, Ward. Director, Beecham. BBC: 7-10-56.
BUSONI: **La obra orquestal completa.** Tres conciertos dirigidos por Jascha Horenstein en la BBC, 1966. Correlativos a los conciertos que dirigió Busoni en Berlín, 1921.
BUSONI: **Turandot.** Kuhse, Brown, Allen. Director, Sherman: 8-10-67.
CAVALLI: **L'Ormindo.** Garcisanz, Van Bork, Wakefied. Director, Leppard. Glyndębourne: 24-7-68.
CORNELIUS: **Der Barbier von Bagdad.** Geszty, Unger, Weikl, Ridderbusch. Director, Hollreiser. Radio de Baviera: 1973.
CHABRIER: **L'Etoile.** Issartel, Saneva, Barraud. Director, Delage. París: 1974.
CHARPENTIER: **Louise.** Moore, Doe, Jobin, Pinza. Director, Beecham: 20-2-43.
DALLAPICCOLA: **Ulisse.** Gayer, Ruk-Focic, Murray. Director, Ratjan. Scala: 1970.
DONIZZETTI: **Belisario.** Gencer, Pecile, Taddei. Director, Gavazzeni. La Fenice: 1969.
DONIZETTI: **Il Castello di Kenilworth.** Kenny, Price, Plesis. Director, Francis: 1977.
DONIZETTI: **Il furioso all'isola di San Domingo.** Tucci, Filacuridi, Savarese. Director, Capuana. Siena: 14-9-58.
DUKAS: **Ariadna y Barba azul.** Montmart, Bellary, Depraz. Director, Aubin. Radio Televisión Francesa.
DVORAK: **El jacobino.** Borova, Pribyl, Klan, Tucek. Director, Jilek. Brno: 1968.
FALLA: **Atlántida.** Berganza, Torres. Director, Markevitch. Edimburgo: 24-8-62.
FAURE: **Penélope.** Crespin, Chauvet, Massard. Director, Fournet. Buenos Aires: 1964.
FRANCK: **Rebecca.** Director, Mario Rossi. RAI.
GRETRY: **Zemire et Azor.** Boulangeot, Mandikian, Senechal. Director, Beecham. Bath: 16-5-55.
GLUCK: **Armida.** Cavalieri, Moffo, Dondi. Director, Rossi. RAI.
HAENDEL: **Hércules.** Schwarzkopf, Ludwig, Berry. Director, Rescigno. Town Hall: 2-12-60.
HAENDEL: **Tamerlano.** Baker, Kern, Lehane, Young, Drake. Director, Lewis. BBC: 22-4-73.
HAYDN: **L'incontro improvviso.** Niska, Armstrong. Director, Boulez. Nueva York: 30-3-73.
HAYDN: **Le Pescatrici:** Martino, Baldani, Aragall. Director, Erede. Festival de Holanda: 1965.
HONNEGER: **Judith.** Director, P. Sacher. Basilea.
MEYERBEER: **Il Crociata in Egitto.** Kern, Price, Hartle. Director, Brydon. Londres: 1972.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

CUADRO IV
(Conclusión)

MEYERBEER: **Roberto el diablo.** Scotto, Malagu, Merighi, Christoff. Director, Sanzogno. Maggio Fiorentino: 5-5-68.
NIELSEN: **Maskarade.** Lambeck, Bastian, Hartmann, Hansen. Director, Jorgensen. Radio Danesa: 1965.
OFFENBACH: **Robinson Crusoe.** Price, etc. Director, MacPherson: 10-3-73.
PFITZNER: **Das Christelflein.** Sailer, Stefek, Kreppel. Director, Märzendorfer. Radio Austríaca: 1972.
PUCCINI: **Edgar.** Scotto, Bergonzi, Sardinero. Director, E. Queler. Nueva York: 13-4-77.
RIMSKY-KORSAKOV: **Iván el Terrible.** Panni, Bondino, Christoff. Director, Schippers.
ROSSINI: **La Donna del lago.** Caballé, Hamari, Bottazzo. Director, Bellugi. RAI-Turín: 20-4-70.
ROSSINI: **La Gazzetta.** Tuccari, Casoni, Lazzari. Director: Caracciolo. RAI-Nápoles: 1958.
ROUSSEL: **Padmevatti.** Dourian. Vickers. Director: Pretre. Buenos Aires: 23-7-68.
SCHREKER: **Der Ferne Klang.** Francesca, Buchner, Bunger, Pernerstorfer. Director, Märzendorfer. Radio Austria: 1977.
STRAUSS, R.: **Friedenstag.** Ursuleac, Gallos, Hotter. Director, Krauss. Viena: 7-10-39.
STRAUSS, R.: **Die Liebe der Danae.** Kupper, Gostic, Traxel, Schöffler. Director, Krauss. Salzburgo: 1952 (estreno mundial).
SZYMONOWSKI: **Stabat Mater.** Director, Skrowaczewski. Nueva York: 8-4-71.
TCHAIKOVSKY: **Mazeppa.** Olivero, Polari, Bastianiani, Christof. Difrector, Perlea. Maggio Fiorentino: 1952.
VERDI: **Stiffelio.** Gulín, Limarilli, Alberti. Director, Maag. Parma: 26-12-68.
WAGNER: **La prohibición de amar.** Zadek, Stefek, Dermota. Director, Hager. Viena: 1964.
ZANDONAI: **Francesca da Rimini.** Ligabue, Picchi, Protti. Director: Sanzogno. RAI.

MR. TAPE (cintas y cassetes)

BIZET: **Doctor Miracle.** Edda-Pierre, Massard. Director, Amaducci.
BIZET: **Don Procopio.** Mesple, Bastin. Director: Amaducci. Radio Francia: 1975.
BLECH: **Versiegelt.** Söderström, Günter. Director, Sandberg. Radio Alemana: 1955.
BRITTEN: **Albert Herring.** Jurinac, Dallapozza, Grim. Director, Artmüller. Viena: 10-6-76.
BRITTEN: **Peter Grimes.** Vickers, Evans, Harper. Director, Pritchard. S. Francisco: 22-10-76.
BUSONI: **Arlecchino.** Rupf, Riedel, Hübner. Director: Hanell. Berlín: 1975.
CHERUBINI: **Lodoiska.** Ligabue, Bruscantini, Prandelli. Director, De Fabritis. RAI-Roma: 4-4-65.
DONIZETTI: **Viva la mamma.** Taddei, Giacomotti. Director, Franci. Bregenz: 1976.
FRANCK: **Las Bienaventuranzas.** Jurinac, Elmo, Petri. Director, Gui. RAI-Turín: 22-2-64.
HAYDN: **Armida.** Janowitz, Kmentt, Hollweg. Director, Leitner. Radio Alemana: 1969.
HUMPERDINCK: **Die Königskinder.** Anders, Fischer-Dieskau. Director, Kraus. Radio de Colonia: 1952.
JANACEK: **El asunto Makropoulos.** Silja, Evans. Director, Dohnanyi. San Francisco: 29-10-76.
JANACEK: **Jenufa.** Jurinac, Mödl, Popp, Cox, Kmentt, Höngen. Director, Krombholic. Viena: 1967.
KORNGOLD: **Der Ring des Polykrates.** Boesch, Berry, Kmentt. Director: Swarowsky. Viena.
KORNGOLD: **Das Wunder der Heliane.** Sarata, Dubuc, Lewis. Director, Mestager. Gante: 1970.
LEONCAVALLO: **La Bohème.** Loforese, Mezzini. Director, Argento. RAI-Milán: 19-11-63.
MARCHSNER: **Hans Heiling.** Prey, Sinek, Plümacher. Director, Keilberth. Radio de Colonia: 1967.
MARCHSNER: **El vampiro.** Fehr, Owen, Kunz. Director, Haug. Berna: 1963.
MASCAGNI: **Parisina.** Renzi, Molese. Director, Urvini. RAI-Milán: 9-10-76.
MOZART: **Mitrídates, rey del Ponto.** Cotrubas, Auger, Hollweg. Director, Faber. Salzburgo: 21-1-77.
MOZART: **Zaide.** Donath, Wohlers. Director, Zender. Saarbrücken: 5-5-75.
PAER: **Leonore.** Carson, Casula. Director, Maag. Schwetring: 27-6-76.
PERGOLESI: **Lo frato innamorato.** Casula, Cadelo. Director, Martinotti. Radio Suiza: 1969.
RAMEAU: **Dardanus.** Denize, Guiat, Langridge. Director, Sebastián-Bereau. Radio Francia.
REFICE: **Cecilia.** Scotto, Cornell. Director: Campori. Avery Fisher Hall New Work: 13-12-76.
SPONTINI: **Fernando Cortez.** Gulín, Prevedi, Blancas. Director, Von Matacic. RAI-Turín: 5-3-74.
SPONTINI: **Milton.** Giminelli, Devia. Director: Paolatti. RAI-Milán: 23-11-75.
STRAUSS, JOH.: **Ritter Pasman.** Ghazarian, Wächter. Director, Wallberg. Radio Austria: 1976.
STRAVINSKY: **The Racke's Progress.** Gueden, Tebom, Lipton. Director, Reiner. Metropolitan: 14-2-53.
WAGNER, R.: **Las Hadas.** Mitchinson, Cantelo. Director, Downes. BBC: 2-5-76.
WAGNER, R.: **La prohibición de amar.** Herincx, Young, Cantelo. Director, Downes. BBC: 23-5-76.
WAGNER, R.: **Rienzi.** Mitchinson, Ward, Herincx. Director, Downes. BBC: 27-6-76 (versión completa).
WAGNER, S.: **Der Friedensengel.** Mödl, Kuhse. Director, Meed. Londres: 23-11-75.
WALTON: **Troilus and Cressida.** Baker, Cassily. Director, Foster. Covent Garden: 1976.
WOLF: **El corregidor.** Holzke, Vogel. Director, Masur. Berlín.
WOLF-FERRARI: **I Quatro Rusteghi.** Corena, Dubbini. Director, Simonatto. RAI-Milán: 12-10-56.

MORGAN RECORDS (discos)

BELLINI: **Beatrice di Tenda.** Zanasi, Gencer. Director, Gui. La Fenice: 10-1-64.
BELLINI: **La Straniera.** Scotto, Cioni. Director, Sanzogno. Palermo: 10-12-68.
BOITO: **Nerone.** Picchi, Petri, Cavalieri. Director: Capuana. San Carlos, Nápoles: 30-11-57.
CATALANI: **La Wally.** Olivero, Zaccaria, Zanini. Director, Scaglia. Bérgamo: 7-10-72.
THOMAS: **Hamlet.** Hillebrandt, Popovic. Director, Kohler. Saarbrücken: 9-6-73.

Ferruccio Busoni y Jascha Horenstein unidos más allá del tiempo.

Kathleen Ferrier y Bruno Walter: el catálogo «pirata» completa su aportación discográfica.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Aunque la presencia operística en estos catálogos suele ser abrumadora, también atesoran numerosos ejemplos sinfónicos, instrumentales, de cámara o de «lied». Los directores de orquesta, los grandes cantantes y los solistas marcan la pauta. Entre aquéllos, además del ya citado Arturo Toscanini, los grandes maestros de la vieja generación están ampliamente representados. Furtwängler suma a las obras ya incluidas en los cuadros varias interpretaciones de la Novena, **de Beethoven (Lucerna, Salzburgo);** La Pasión según San Mateo, **las** Sinfonías Cuarta **y** Quinta **de Bruckner;** Cuarta **y** Quinta **de Tchaikovsky,** Sinfonías **de Haydn y de Mozart, etc. Bruno Walter, Fritz Reiner, Dimitri Mitropoulos, Geog Szell y Leopold Stokowski configuran el fenómeno musical americano, mientras Jascha Horenstein emerge como un fenómeno inglés tardío en torno al núcleo de sus personales y casi siempre convincentes interpretaciones de Mahler y Bruckner. Hans Knappertsbusch ha sido ya en buena medida vengado de la extradición discográfica a que fue condenado por Culshaw, y a los ejemplos recogidos en los cuadros o citados en el texto añade las** Sinfonías Tercera **y** Octava **de Beethoven, y las** Segunda, Tercera **y** Cuarta **de Brahms, además de un hermoso** Tristán **de Munich (1950) y un no menos importante** Holandés **de Bayreuth (1955). Sergiu Celibidache, como ya he indicado, está purgando su manía antidisco, y el aficionado perseverante puede hacerse con espléndidos ejemplos de su Ravel, Debussy, Prokofiev, Beethoven, Mozart o Strauss, sin echar en saco roto su Bruckner, del que y existen varios ejemplos sumamente atrayentes.**

Entre los cantantes, quizá María Callas se lleve la palma (9). L discografía pirata de esta gran trágica es sobrecogedora y permit seguir paso a paso su carrera. Montserrat Caballé también figur entre las cantantes permanentemente rodeada por los «fieros» pira tas. Alfredo Kraus, mientras se decide a grabar su repertorio, tien asegurado el paso físico a la posteridad con excelentes tomas d Werther **y de** Traviata. **Kathleen Ferrier, Janet Baker, Elisabet Schwarzkopf, Kirsten Flagstad o Dietrich Fischer-Dieskau protagon zan grandes momentos vocales de la historia. Entre los solistas Schnabel, Fischer, Von Sauer, Heifetz, Solomon, Horowitz, Oistrakh Rostropovitch y otros pueden darnos inolvidables ejemplos de s arte; pero, en general, este sector del catálogo es menos rico qu el vocal, indiscutiblemente mayoritario.**

La música de nuestro siglo abunda en el catálogo pirata, per cuando buscamos ejemplos de la producción posterior a 1945 hemo de andar con cien ojos para hallarlos. Con todo, la piratería propon en este campo algunos documentos valiosos, que se recogen en e cuadro V con carácter igualmente selectivo:

(9) Véase «María Callas, in memoriam», de Gonzalo Alonso Rivas; RITMO noviembre de 1977.

CUADRO V

Obras contemporáneas

BLACHER: **Preussisches Märchen:** Lorand, Urban, Kuën, Blankenheim. Director, Ronnefled. Radio Alemana del Norte: 1966. G. S. A.

Concierto George Szell: Concertgebouw, 1962. Obras de Wagewaar, Andrissen, Kenkemans, Badins, Van Delden. G. S. A.

EGK: **Columbus.** Reich, Ochmann, Donath. Director, Egk. Berlín: 17-5-71. Mr. Tape.

EGK: **Irische Legende.** Berry, Lorenz, Borkh, Frick. Director, Szell. Salzburgo: 17-8-55. Mr. Tape.

EINEM, VON: **Dantons Tod.** Cebotari, Lorenz, Schöffler. Salzburgo: 1947 (estreno mundial). G. S. A.

HAMILTON: **The royal hunt of the sun:** English National Opera: 11-2-77 (estreno mundial). G. S. A.

HENZE: **Elegie für junge Liebende:** Meyer, Fischer-Dieskau. Director, Henze. Tokio: 1966. G. S. A.

KUBELIK: **Cornelia Faroli.** Holm, Van Juten, Nocker, Emanuel. Director, Kubelik. Augsburgo: 1972. G. S. A.

PASATIERI: **The sea gull.** F. von Stade, Wells, Lear. Director, Rosecratz. Houston: 1974 (estreno mundial). G. S. A.

Recital Cathy Berberian: Town Hall: 14-9-73. **A la recherche de la musique perdue.** G. S. A.

SALLINEN: **The Horseman.** Walkki, Salminen. Director, Söderblom. Savolinna: 1975. Mr. Tape.

TIPETT: **The Ice Break.** Harper, Vaugham, Shirley-Quirk. Director, Davis. Covent Garden: 20-7-77 (estreno mundial). G. S. A.

TIPETT: **The Knot Garden**, Barstow, Minton, Jear, Herincx. Director, Davis. Covent Garden: 3-12-70. G. S. A.

WEISGALL: **Seis personajes en busca de autor.** Sills, Merrion, Noway. Nueva York: 24-4-59. G. S. A.

María Callas como «Lucía». Los «piratas» han preservado la histórica representación de Berlín, 1955.

Martha Mödl y Astrid Varnay: el disco no les hizo justicia. Claro que no parecí importarles gran cosa.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Wilhelm Furtwängler ensaya la Novena de Beethoven, Bayreuth, 1951. La grabación que hizo EMI es excelso ejemplo de industria al servicio de la cultura.

BREVES APUNTES PARA UNA PRESENTACION DEL PUBLICO DE LA GRABACION PIRATA

Varias veces he aludido ya al público de la piratería de clásico, tan desconocido para el legislador y las industrias «legales» como bien conocido, y mejor «tentado», por el grabador pirata. ¿Quién selecciona y busca la grabación pirata? Seguramente, no el secretario de cierto ministro, que telefoneaba a una tienda de discos bajo el lema: «El Ministro quiere discos, clásicos, sí». Y añadía, en respuesta a la inevitable oferta del comerciante: «No, no, Beethoven ya lo tiene».

El público de «lo» pirata es un público iniciado, aunque no disfrute una cartera ministerial. Posee un equipo de reproducción, cuando menos, técnicamente aceptable, en el que no faltan el magnetófono y/o la «cassette». Suele estar informado de los aconteceres musicales mundiales a través de diversas revistas y, en menor grado, de algunos viajes personales. Se equivoca quien piensa que este público sólo se da a partir de cierto «status» económico. El cerrilismo no es patrimonio de los desheredados, como la inteligencia no es connatural a los privilegiados de la fortuna. Hay más de un aficionado que se ha visto obligado a escoger entre el «utilitario» y la instalación fonográfica, como hay gentes que ahorran hasta el último céntimo de sus modestas pensiones para sostener el abono de anfiteatro a los viernes de la Nacional y a los domingos de la Orquesta de Radiotelevisión. El público de «lo» pirata posee cierta dosis de refinamiento. En algunos casos se trata de aficionados con amplias y saturadas discotecas, afectados del hastío de la perfección. En otros, habría que hablar de libadores de la cultura, de ácratas domesticados —y pienso en el zorro de El pequeño príncipe— que encuentran en la Música, y en sus diversas interpretaciones, viejos saberes para la adquisición y comprensión de los nuevos. No es tampoco infrecuente cierto tipo de inofensivo maníaco que limita su interés a campos muy concretos de la producción musical o a un intérprete, y entonces llega a ser cliente intenso de la piratería.

También se equivocará quien se apresure a condenar a este público como decadente, nostálgico o reaccionario por definición. Al margen de que, en Música, las coordenadas de lo progresista y de lo reaccionario no han estado jamás claras, digan lo que quisieren los repartidores de etiquetas, el grado de información estética que puede alcanzar el degustador de las piraterías preocuparía a los inquisidores que existen en todo tiempo y lugar si poseyeran cierto grado de discernimiento. De uno u otro modo, el buscador de la grabación pirata vive de ideas propias, es ingobernable, teje con otros compañeros una tupida red hecha de escepticismos y creencias, y constituye a su manera, precisamente por su carácter «conservador», un fermento revolucionario de larga y sostenida, aunque no muy perceptible, actividad.

Numéricamente, el público habitual de lo pirata no es aún importante. Como no hay dónde hallar información sobre las cifras de venta de estas Empresas, es en todo caso difícil calcular el real impacto de su comercio. En España no creo que acudan a esta fuente más de quinientos o seiscientos coleccionistas, es decir, un diez por ciento de los existentes en todo el país (10). Naturalmente, el mercado U. S. A. ha de ser muy distinto. Catálogos de tres mil títulos exigen, por lo menos, una venta mínima de un millón de ejemplares anuales para garantizar la rentabilidad, aunque la inversión y gastos del pirata sean de hecho pequeños, comparados con los de cualquier industria estable. Ahora bien, la difusión internacional de este comercio es amplia, en términos geográficos, y no es de extrañar que las autoridades estadounidenses favorezcan indirectamente una actividad que refleja, una vez más, la primacía americana.

«BRUDER, HIEHER! WEISE DER BRÜCKE DEN WEG!» (11)

Creo conveniente insistir en la ineficacia del tratamiento intransigente, legalista y rígido de los problemas jurídicos, industriales y comerciales que está planteando el incremento de la grabación pirata de clásico. De lo que he expuesto aquí, estimo que, al menos, se

(10) Aunque colecciones inferiores a quinientos discos y cintas o «cassettes» puedan tener extraordinaria importancia cualitativa, sólo a partir de esa cifra cabe empezar a hablar de coleccionismo comercialmente importante.

(11) «¡Acá, hermano! ¡Muestra el camino del puente!» «Donner» a «Froh», invitándole a trazar, tras la tormenta, el arco iris que llevará al Walhalla. Oro del Rin, escena 4.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

deduce como incuestionable la vitalidad natural del fenómeno. A mi juicio, hay que encauzarlo y regularlo, acentuando su contenido cultural y su carácter «privado», en defecto de una auténtica organización de la cultura y su disfrute como bien común.

En términos de economía de mercado, no es admisible ni tolerable, ciertamente, una pseudoindustria paralela que no paga impuestos, ni satisface derechos de autor, ni retribuye a los intérpretes, ni sostiene estructuras creadoras y productivas. Tan rechazables como los precios de sus productos, en muchas ocasiones desmesurados, son los procedimientos que hoy están pervirtiendo la finalidad cultural de la grabación privada: hoy se tiende a grabar «todo» lo que se representa o se retransmite, lanzándolo inmediatamente al consumo, sin aguardar a que el transcurso del tiempo ayude a «separar las voces de los ecos». Se corre el riesgo de que las mismas figuras que dominan los catálogos de las grandes industrias monopolicen también la nómina de los piratas. Ciertamente, grabarlo «todo» es un ideal informativo y documental, pero es insensato repetir diez veces la misma obra por el mismo intérprete, en diez ocasiones que se parecen como diez gotas de agua: esto entra de lleno en el consumismo más ramplón, en el cotilleo musical, a que tan aficionados son muchos melómanos de pacotilla. La grabación privada o pirata de auténtico valor documental, aquella que conlleva el enriquecimiento de nuestra información musical, sí es tolerable, porque, entre otras cosas, nos está advirtiendo de los fallos en nuestros mecanismos de divulgación. Hace falta un derecho internacional específico en la materia, ya que las Convenciones de Roma (1961) y Ginebra (1971) no han producido acercamiento real de las legislaciones nacionales. Construir ese derecho no es tarea de un día, precisamente por las filosofías encontradas que hoy existen, y porque la regulación habría de ser casuística y pragmática, flexible y adaptable. Tema primero a tratar y definir me parece la delimitación de mercados y actividades. Por ejemplo, la grabación privada debería referirse casi exclusivamente al documento vivo. El registro realizado habría de ser depositado ante el Tribunal de Copyright correspondiente en un plazo no superior a los treinta días siguientes a la producción del hecho grabado. Transcurrido un año sin que se produjera la grabación en estudio de la misma obra por los mismos intérpretes, quedaría liberada para su comercialización la grabación privada. En caso de darse la otra alternativa, la liberación se produciría a los cinco años, mediante la concesión automática, aquí o allá, de una licencia obligatoria si la Empresa «privada» insiste en obtenerla.

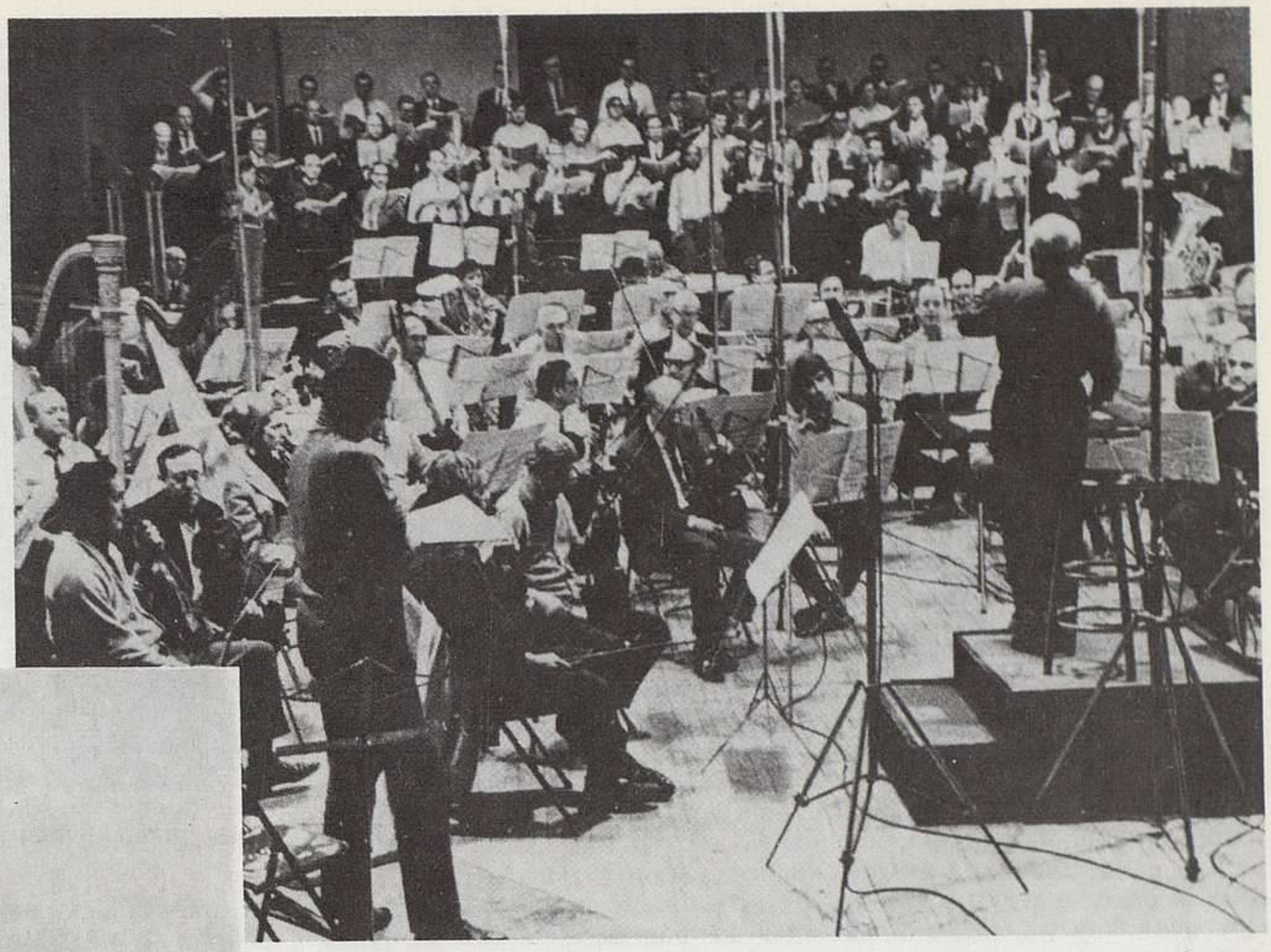
Naturalmente, no se me oculta que este ejemplo, además de ser escasamente significativo al exhibirse aislado de su cuerpo jurídico, puede ser tachado, quizá con razón, como disparatado. Por supuesto, al esbozarlo pensaba en obras ya de dominio común. Pero no teman, no voy a seguir por este camino; además, es improbable que yo llegue a figurar en Convenciones para la legislación internacional o nacional, de autor. Ahora bien, no tengo el menor inconveniente en declarar que considero culturalmente inadmisible que se boicotee año tras año la publicación de un registro valioso a escala nacional o mundial por una mezquina «guerra de las galaxias» gramofónicas. Este ha sido el caso de El anillo del nibelungo que grabó Furtwängler en la RAI (1953), bello durmiente durante veinte años en los archivos de EMI porque dos de los cantantes tenían entonces contrato con otra firma, y ésta esgrimió machaconamente el contrato para paralizar una y otra vez el proyecto. Y este es el triste sino del legendario y anhelado Götterdämmerung que Decca obtuvo en Bayreuth en 1951, paralizado por Elisabeth Schwarzkopf, que cantaba allí una «hija del Rin», cuando la producción estaba casi en prensa, y vuelto a paralizar, en 1976, tras el enésimo asalto, en un combate en el que no se sabe si fue antes el huevo o la gallina. Piense el lector que la Tetralogía de Furtwängler, a pesar de sus serias imperfecciones de toda índole, ha pasado a engrosar el «palmarés» de honor en la historia de este centenario que hoy conmemoramos, y que el Parsifal bayreuthiano de 1951, con más fortuna, es documento que figura invariablemente en las listas de los mejores clásicos de la historia. Piense el lector, y extraiga por sí mismo las conclusiones.

Lo cierto es que la piratería de clásico es hoy casi incontrolable, y que a niveles individuales es una forma, todo lo «diletantesca» que se quiera, de creatividad. Intentar sofocarla me parece vano e insano empeño. Encauzarla es tarea atractiva, a la que pueden contribuir las grandes firmas discográficas con su técnica y su experiencia y los gobiernos con su legislación y sus acuerdos. Mientras tanto, es de desear que el dibujito que concluye este trabajo ayude a poner una sonrisa en el rostro ceñudo de algún lector en discrepancia conmigo. Nuestro moderno pirata ha sustituido el viejo cascarón de velas desplegadas y negra e inconfundible bandera por un magnetófono en funcionamiento. La pata de palo y el garfio clásico se completan hoy con un juego de auriculares. No falta la botella de ron, y a su lado, en vez del plano de un tesoro oculto, la guía radiofónica con el programa del concierto que hoy se retransmite a toda España: la primera audición, ¡al fin!, de la Octava Sinfonía de Bruckner, dirigida por Sergiu Celibidache a la Orquesta Nacional. «¿Pero no había dicho usted antes que no se retransmiten conciertos de la Nacional ni por equivocación?» Sí, mi amable comunicante; mas como Celibidache es el director, el yerro se ha producido: era un caso de predestinación, y como tal inevitable.

¿Piratas sí, piratas no? Bien, admitamos que el fin no justifica los medios. Pero los medios sí que justifican el fin, de lo que se deduce que a veces el orden de los factores altera el producto. O para decirlo más claro: para mí, piratas no..., pero sí.

© ANGEL F. MAYO, diciembre 1977.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

PRO Y CONTRA

Artistas a favor del DISCO

Por ANGEL CARRASCOSA ALMAZAN

Artistas en contra del DISCO

Por J. C. RUIZ SILVA

Arriba: Eugen Ormandy. Centro: Glenn Gould. Abajo: Sergiu Celibidache.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

ARTISTAS A FAVOR DEL DISCO

Por Angel Carrascosa Almazán

En realidad, casi todos los grandes artistas en el ámbito de la interpretación musical están a favor de los medios técnicos de reproducción del sonido, ya que casi todos ellos graban discos, y es de suponer que en la mayor parte de los casos lo hagan siguiendo dictados no exclusivamente económicos: imaginamos que, por mucho que lo monetario les beneficie, si graban discos no lo harán contra sus propios principios. Los únicos que (siendo lo suficientemente famosos como para que les sea solicitado por las Empresas discográficas) no los graban son los raros artistas que están, por sus ideas, en contra del disco como fenómeno musical. El caso más conocido y extremo es el del gran director de orquesta Sergio Celebidache, quien, tras grabar hace tiempo dos o tres discos, considera que «las grabaciones fonográficas o de cualquier otra clase son la destrucción de la música». Pero no es éste nuestro tema, sino todo lo contrario.

A través de los discos los artistas logran, en la mayoría de los casos, una divulgación mayor de la que pueden conseguir en los conciertos en directo. De hecho, no es posible que a base de conciertos se hagan oír en un año por más de trescientos mil oyentes, en el caso extremo de que diesen cien conciertos anuales en salas con un aforo medio de tres mil personas, que no es poco. Si ese artista graba ese año diez discos que se editen en una veintena de países con una tirada media de sólo mil ejemplares por país, ya tenemos doscientos mil discos, cada uno de los cuales, en buena lógica, es escuchado por más de una persona, con lo cual la audiencia de esos discos puede superar el medio millón de personas. Hoy apenas habrá algún artista que dé más de cien conciertos (y recitales, representaciones de ópera, etc.) anuales, mientras que son bastantes los que graban más de diez discos al año, y, naturalmente, las tiradas medias —salvo a veces en países pequeños o poco musicales— suelen rebasar los mil ejemplares, en ocasiones muchísimo. En este barajar de números comparados no se tiene en cuenta, además, que la audición en la asistencia a un concierto es irrepetible, mientras que un disco suele ser escuchado repetidas veces. Hay, por tanto, sobradas razones para que los artistas se sientan atraídos por las grabaciones.

El disco como instrumento de divulgación musical —y, en definitiva, cultural— es de una capacidad potencial incalculable. Piénsese que salvo tres o cuatro ciudades como Londres, París, Viena o Nueva York, que pueden ofrecer numerosos conciertos, recitales

Enrico Caruso visitó frecuentemente los estudios de grabación.

y representaciones de ópera que abarquen un amplio espectro y abundante de todos los períodos y géneros de la historia de la música, las restantes no pueden imitarlas, y absolutamente ningún centro musical del mundo es capaz, en un año de actividad musical, de igualar lo que contiene una buena discoteca de mil o dos mil LPs. De no ser gracias al disco, los aficionados a la música, normalmente, no podríamos haber escuchado ni la décima parte de lo que conocemos: ¿cuándo habría yo escuchado, en Jaén, la **Sexta Sinfonía** de Mahler o **Boris Godunov,** de Mussorgsky? ¿Y en Madrid, **Eurídice,** de Peri, o **Saúl y David,** de Nielsen?

Esto en lo referente a la cantidad. ¿Y en cuanto a la calidad? ¿Es posible escuchar, no ya en Jaén —o en Pontevedra—, sino en Madrid, **La flauta mágica,** de Mozart, a Janowitz, Gedda, Berry, Frick, Popp, Schwarzkopf, Ludwig, Höffgen, Crass, etc., con los Coros y Orquesta Philharmonia dirigidos por Otto Klemperer? ¿O **La bella**

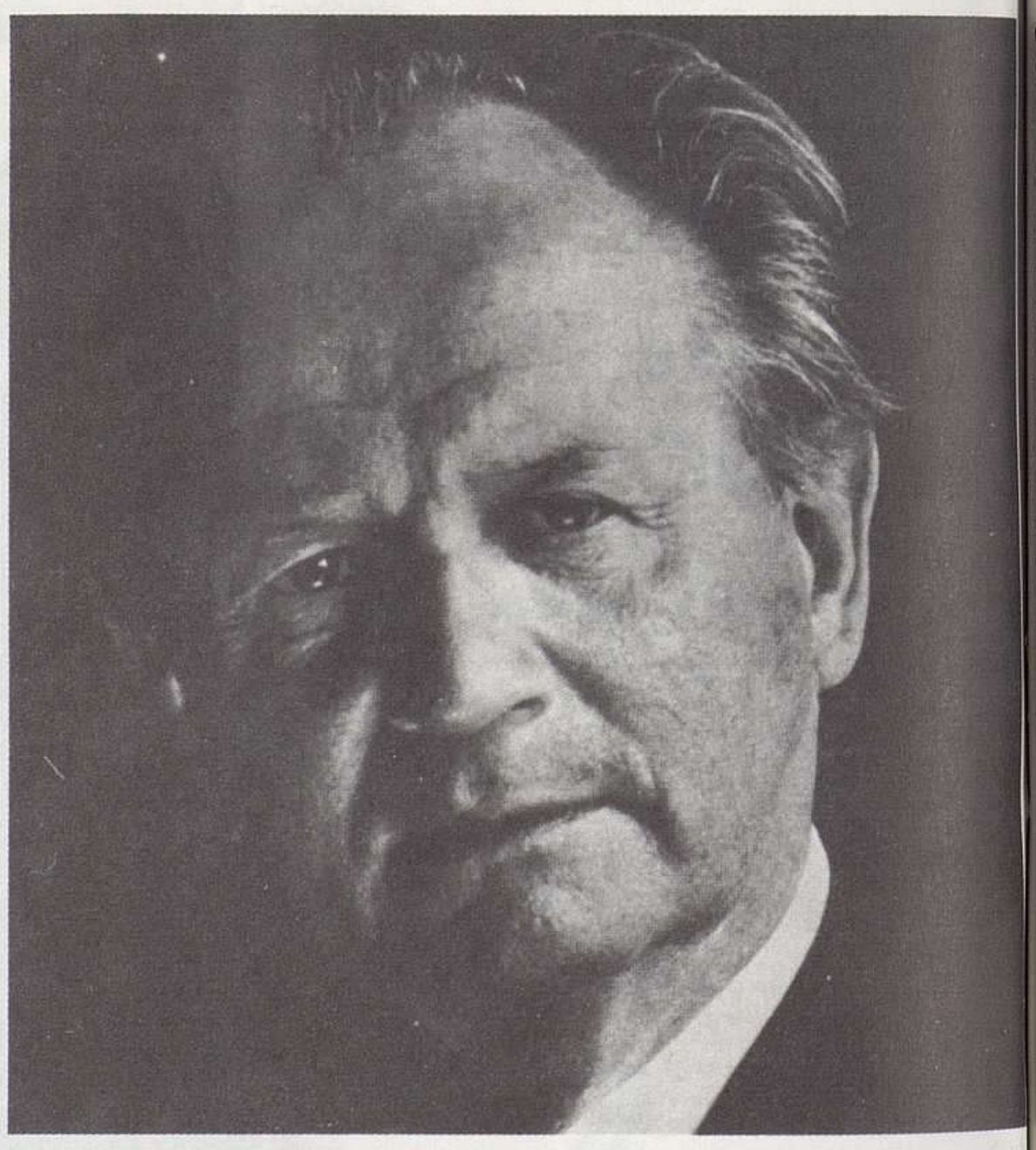
ARTISTAS EN CONTRA DEL DISCO

Por J. C. Ruiz Silva

La grabación de discos proporciona a sus intérpretes tres cosas, cuando menos: popularidad, prestigio y dinero. Para el aficionado medio, un intérprete será tanto mejor cuantos más discos grabe, y a la hora de indicar una preferencia —en esto, los expertos en publicidad podrían aportar interesantes datos— se decidirán, en la mayoría de los casos, por un director, cantante o instrumentista cuyo nombre hayan visto en las portadas de los discos o incluso cuyo rostro —piénsese en Karajan— puedan identificar fácilmente. Pero no olvidemos que el disco es —al menos, en la sociedad capitalista occidental— no sólo un medio de cultura, sino también —y acaso de manera prioritaria— un artículo de consumo, una industria, un producto de mercado. De ahí que haya que promocionar a los artistas y conseguir que éstos se presten —más o menos conscientemente— a entrar en el engranaje que tan seductoramente les ofrece ventajas sustanciosas en todos los campos.

No es, pues, extraño que la inmensa mayoría de los artistas tengan como una de las metas más codiciadas el dejar para la posteridad pruebas de su consumado arte, al tiempo que elevan su cotización personal y crematística. Todos o casi todos los intérpretes desean dar a conocer «su» versión de las grandes obras del repertorio; el director joven espera el momento de asombrar al mundo musical con una nueva y esplendorosa grabación de las **Sinfonías** de Beethoven; la «prima-donna» descansa satisfecha luego de haber dejado prueba imperecedera de su voz privilegiada con **Tosca** o **Aida;** en fin, podríamos ampliar y ampliar, hasta cubrir varias páginas, con lo que las grabaciones suponen de emulación, satisfacción de la vanidad, narcisismo, requisito y complemento del triunfo obtenido en las salas de concierto o los teatros de ópera o, incluso y también, noble deseo de llegar a una audiencia infinitamente más amplia, o de dar a conocer obras olvidadas o desconocidas.

Pero esta actitud general no es, sin embargo, absolutamente compartida por algunos grandes —y otros no tan grandes— intérpretes, quienes, por razones diversas, han visto el disco con cierta reserva y en algún caso con abierta y recalcitrante hostilidad. ¿Razones? Generalmente, son de tipo personal: poca simpatía hacia los estudios de grabación, necesidad de un público que les haga vibrar, pereza ante el esfuerzo que suponen las tomas, con sus



Wilhelm Kempff ha grabado mucho, pero en la intimidad recomienda que no se compren sus discos.

múltiples pruebas y repeticiones, incluso fobia, en cierto sentido inexplicable por lo irracional.

El caso de Hans Knappertsbusch puede ilustrar de manera elocuente la reacción no especialmente racional o meditada en contra del disco. Del mismo modo que la «manía» de Horowitz era el pensar que se le iban a caer los micrófonos de la sala de graba-

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Magelone, de Brahms, a Fischer-Dieskau y Sviatoslav Richter? Y no digamos **El clave bien temperado** por Wanda Landowska o la **Quinta Sinfonía** de Beethoven por Arthur Nikisch... Todo ello (y muchísimo más, claro) nos lo ofrece una buena discoteca, aunque la escucha tenga la desventaja de no ser en directo. Por todo esto, cualquier estudiante de Piano que quiera preparar una sonata de Beethoven puede oírla en su casa tocada por Schnabel, Gieseking, Horowitz, Backhaus, Kempff, Arrau, Gulda, Serkin, Barenboim, Brendel, Gilels, Richter, Ashkenazy o Pollini, entre otros maestros del piano, para aprender de ellos. ¿Nos imaginamos a un estudiante del siglo pasado recorriéndose Europa para ir a escuchar en poco tiempo esa sonata a otros tantos célebres pianistas de su época...?

Por otra parte, no es desdeñable que la composición musical que al oyente le apetezca en un momento determinado pueda escucharla en su casa, en disco, en condiciones más favorables a la concentración que las que presentan, en general, las salas de conciertos. Teniendo en cuenta, además, que —como gusta de resaltar Sopeña— hay músicas «intimistas» (la de cámara, el «lied» y ciertas de piano) que parecen más hechas para ser saboreadas con profundidad en el silencio y la soledad de la casa propia.

De todas estas y otras ventajas del disco son conscientes los instrumentistas, cantantes y directores de orquesta de nuestro tiempo, aunque también reconozcan, en mayor o menor medida, las limitaciones de la música grabada, y muy rara vez, cual es el caso de Glenn Gould, caigan en el extremo de los oyentes que opinan que los medios técnicos de reproducción del sonido acabarán **sustituyendo** a los conciertos, porque el concierto es un acontecimiento incomparable, irrepetible, es la toma de contacto **directa** con el intérprete en el espacio y en el tiempo, y por ello es comprensible que los artistas **necesiten** de las actuaciones en vivo para comunicarse plenamente.

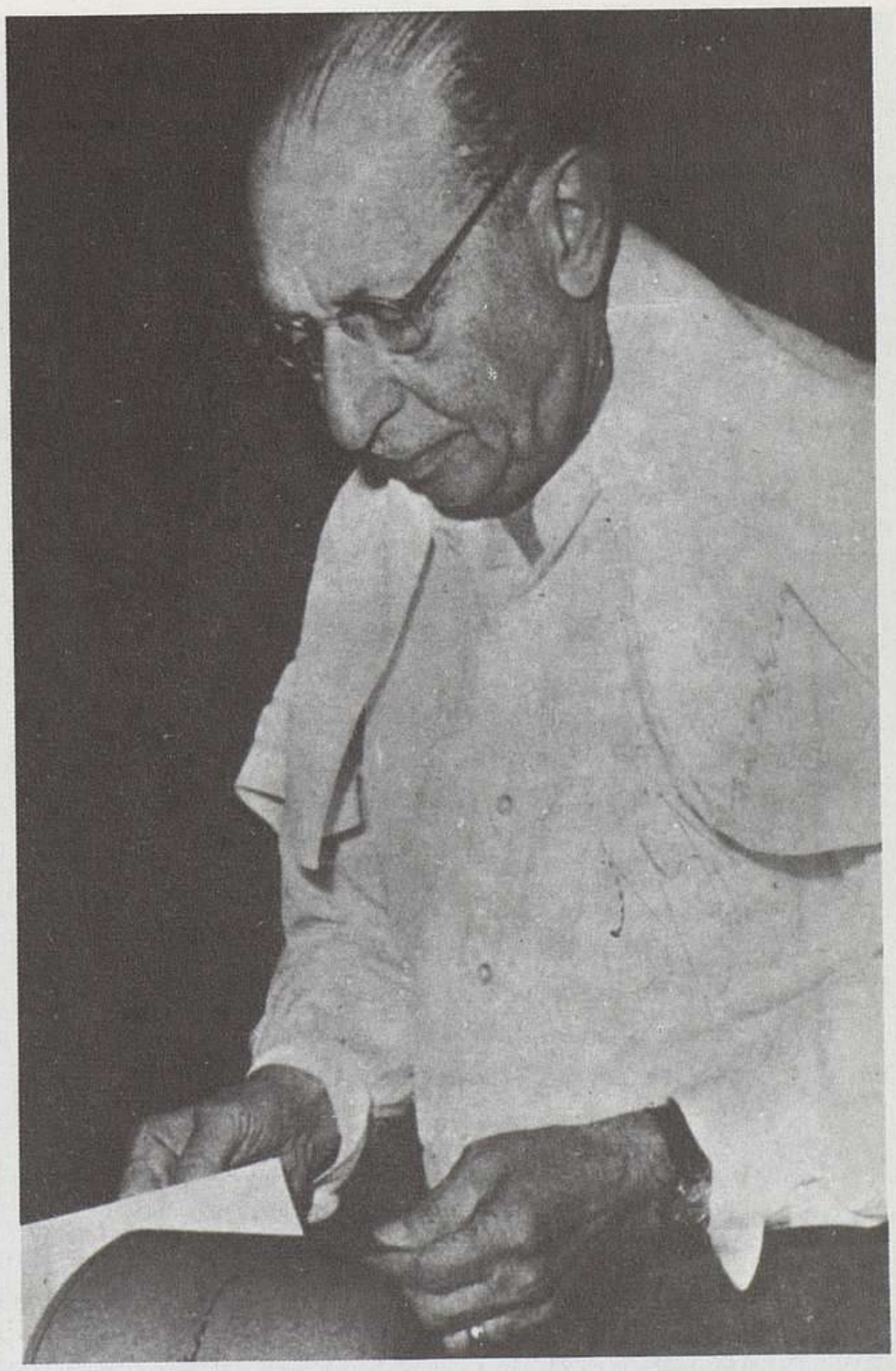
El pianista Alfred Brendel reconoce que sus discos divulgaron su nombre por el mundo antes que sus recitales y conciertos, opinando que (el disco) «me interesa profundamente. No creo, por otra parte, que el disco pueda reemplazar al concierto, esto es un error de concepción: algunos afirman que los conciertos como tales morirán más pronto o más tarde y sólo sobrevivirá el disco. A mí estas afirmaciones me parecen ridículas. Me encanta coleccionar cintas de mis interpretaciones en vivo, ya provengan de la radio o de entidades privadas, y, sin pretender generalizar, en muchas ocasiones las encuentro más frescas, más vivas que las realizadas en el disco. Tal vez por ello trato, al grabar un disco, de hacer tomas largas y de tocar lo más espontáneamente posible» (RITMO, marzo de 1975). Aquí Brendel no ataca, como se ve, al disco, sino a algunas situaciones a que puede dar lugar, cuando lo que se escucha en él es producto de múltiples tomas enlazadas y desprovisto de unidad y continuidad. ¿Sería lo ideal grabar conciertos «de un tirón», o sea, grabar conciertos enteros y trasladarlos así al disco? De hecho, se ha realizado así muchas veces, y no hay duda de que da idea mucho más fiel de las posibilidades reales de un intérprete, pero el inconveniente es el de que, cuando se producen fallos, el disco que los contiene, al divulgarlos y repetirlos indefinidamente, pierde valor pedagógico y «de ejemplo». Los errores, en cambio, pueden rectificarse en el estudio de grabación.

Daniel Barenboim y Dietrich Fischer-Dieskau: dos artistas de amplísima discografía.

Un punto de interés es el apuntado por Arturo Rubinstein en la entrevista que se le hizo en Televisión Española hace pocos meses; en ella aseguró que «el disco es el profesor ideal», refiriéndose a

ción encima, estropeándole las manos, o la de Benedetti-Michelangeli, la de no gustarle los pianos que le ofrecían o la ciudad en que la grabación tenía efecto, Knappertsbusch adoptaba una actitud de clara falta de entusiasmo y de interés, que desesperaba a los ingenieros de sonido, John Culshaw, que fuera director musical de la Casa Decca y que estuvo muy en contacto con el maestro alemán durante sus grabaciones wagnerianas, nos cuenta su modo de actuar. Se trataba del acto primero de **La Valkyria,** con Kirsten Flagstad y la Filarmónica de Viena. Cuando se le comunicó que tendría tres horas de tiempo para grabar dieciséis minutos, Knappertsbusch replicó: «¿Y qué vamos a hacer para llenar todo ese tiempo después de los dieciséis minutos?». Esta respuesta nos da ya una idea de la resistencia que oponía el director a los ensayos, repeticiones y perfeccionismos que se exigen en una grabación discográfica. Tampoco hubo manera de que entrase en la sala de control para escuchar las tomas; sencillamente, no le importaban. Culshaw confesaba la, a su juicio, alarmante disminución de la calidad musical de Knappertsbusch en el estudio en relación con el teatro. ¿A qué era debido? Simplemente: su esencia de director rehusaba manifestarse; el maestro necesitaba la atmósfera del público, el olor del maquillaje, el arropamiento del foro, sin micrófonos molestos que fuesen a señalar cuidadosamente el más mínimo de sus fallos. Es muy revelador el que el propio Culshaw, que consideraba el **Tristán** de Hans Knappertsbusch como la más grande experiencia teatral de su vida, tuviese que presentar un escrito con la recomendación de que ese **Tristán** no se grabase.

Una anécdota final acerca de «Kna» resume todo lo dicho. La relata John Culshaw en su libro **Ring Resounding** (Secker & Warburg, Londres, 1967): «Un año después (se refiere al de la grabación del primer acto de **Walkyria** con Flagstad y Svanholm) hubo un instante, cuando (Knappertbusch) estaba grabando un vals de Strauss, naturalmente sin ensayo previo, en el que media orquesta hizo una de las innumerables repeticiones del pentagrama y otra media no la hizo. El caos resultante se expandió por espacio de cuatro compases, después de lo cual, con afortunado acuerdo, los músicos de la Filarmónica (de Viena) volvieron a marchar juntos. Al final de las tomas "Kna" me llamó por el teléfono: "¿Puede usted usar lo que hemos grabado? ¿No hace falta repetirlo, verdad?" Yo traté de hacerle ver lo que había ocurrido y la imposibilidad de que esos momentos de auténtica cacofonía salieran en un disco, y a continuación él me dijo, "**Scheisse;** ¿pero usted cree que alguien lo va a notar?"».



Igor Stravinsky: «sí» a las grabaciones propias pero «no» a casi todas las de otros directores

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Leonard Bernstein: sus Séptima **y** Octava **de Mahler son hitos históricos de grabación en estudio, pero algunos prefieren su** Segunda **«en vivo».**

la posibilidad que ofrece de escucharse a sí mismo, y así poder corregir los defectos, ya que, mientras toca, el ejecutante no oye lo que está tocando con la independencia y el distanciamiento precisos para juzgarlo con objetividad. Y no digamos si se confronta una grabación propia con la de otros colegas.

También suelen los artistas concederle al documento discográfico la importancia merecida, sin hacer de ellos **modelos inalterables** de la interpretación de una obra. Así lo expresa el pianista y director Daniel Barenboim —que es quizá el músico que más discos está registrando en los últimos años— en la entrevista publicada por RITMO en abril de 1977: «Sí, es cierto, oigo muchos discos. Me gusta mucho, muchísimo, oír discos. Bueno, claro, yo prefiero escuchar música en concierto, pero no siempre puedo, y entonces, como lo que me gusta es oír música, escucho discos». A la pregunta de qué importancia le concede al disco, responde: «Importancia sólo... pasajera, si usted quiere. Para mí, un disco no es más que un documento de una interpretación en un momento concreto del desarrollo de la personalidad de un artista, ya sea un director de orquesta, o un instrumentista, o un cantante. Y el disco fiel es aquel que capta verídicamente ese momento: nada más. Por eso, yo no creo que haya versiones **definitivas;** eso es contrario a la naturaleza de la música». «Entonces —se le pregunta—, si el disco sólo capta un momento concreto, usted podría, por ejemplo, volver a grabar dentro de diez años todas las **Sonatas** de Beethoven, y otra vez dentro de veinte...» «¿Por qué no? Pero yo creo que un intérprete sólo debería volver a grabar una obra cuando se haya producido un cambio básico de concepción, o por una razón muy especial, un concierto determinado que se grabara en vivo, o algo así. Grabar por grabar me parece absurdo. Tiene que haber una razón de fondo, un cambio en el planteamiento.» Aquí ha salido al paso otro asunto importante: algunos artistas célebres repiten y repiten cada cierto tiempo la grabación de una obra, por lo general muy famosa (en ocasiones, hasta cinco y más veces). En esto hay el peligro de que se haga exclusivamente por motivos comerciales —la Empresa Tal y la Empresa Cual quieren tener grabaciones modernas de la archivendible **Sinfonía «X»** por el famosísimo director «Z»—, cuando el artista no siente auténtica necesidad de comunicar algo nuevo, con lo que insiste en lo que ha dicho siempre; en estos casos, al no haber justificación artística para esa nueva grabación, se degenera en lo repetitivo, en la rutina, y hasta puede ser que el artista retroceda con respecto a una grabación suya anterior.

Caso realmente único entre los artistas en pro del disco es el del pianista iorteamericano Glenn Gould, cuyo singular punto de vista quedó reflejado en una pintoresca «autoentrevista» concedida a **High Fidelity** (febrero de 1974), en la que, tras declararse «S. R. O. artist» —«stereo recordings only artist», algo así como «artista que sólo actúa en grabaciones estereofónicas»—, explica a su entrevistador, llamado «glenn gould» (así, con minúscula), que según ha manifestado ya en las páginas de «tan ilustre revista»: «... Mi compromiso con los medios de grabación es un compromiso con el futuro». La entrevista continúa, aproximadamente, así:

«glenn gould.—Bien. Pero también ha manifestado usted que, contrariamente, la sala de conciertos, la de ópera, los recitales y todo ese tipo de cosas representan el pasado, en general, y en lo que atañe a su carrera en concreto.

»Gleen Gould.—Ciertamente, aunque me creo en el deber de señalar que mi único contacto profesional con la ópera haya sido

Difícil era, por ejemplo, llevar a Arturo Toscanini, el controvertido director italiano, hasta un estudio de grabación. Difícil igualmente para el bondadoso Hans Knappertsbusch, que detestaba las grabaciones y prefería hacer un disco con errores, aunque fuesen de bulto, que volver a repetirlo; difícil asimismo para el gran pianista Arturo Benedetti-Michelangeli, aunque en este caso el particularísimo carácter del artista italiano haga difícil incluso el escucharlo en los conciertos en los que ha prometido tocar. Algo similar podríamos afirmar de Vladimir Horowitz, cuya no muy extensa aunque magnífica discografía proviene casi toda ella de conciertos públicos y no de los estudios de grabación. (Todo lo contrario de Karajan, a quien disgustan las tomas procedentes de conciertos públicos y, en cambio, se encuentra perfectamente a gusto en los estudios.)

Pero en ninguno de los casos anteriores ha existido una oposición tan tajante, contraria y —esto sí es importante— razonada como la del maestro rumano Sergiu Celibidache. El gran director ha expuesto en varias ocasiones sus criterios en torno al disco. Para Celibidache, el disco es una especie de engaño, de destrucción de la música verdadera. Carece de espacialidad, y el sonido nos llega a través de una o dos —o cuatro si se quiere, con la moderna cuadrafonía— fuentes, y se pregunta: «Por qué dos o cuatro y no diez o veinte?». El oyente de un disco no lo escucha —esto es evidente— con la misma acústica con la que fue grabado, cosa que sí sucede en una sala de conciertos; esto es absolutamente esencial en la música, pues un director no dirige de la misma manera en una sala que en otra, ya que la acústica varía, y ello afecta de modo muy especial al «tempo» que debe adoptarse. En cuanto a los sonidos, cuando se pasa de la música real a la grabada, éstos se distorsionan, ampliando unos, empalideciendo o incluso apagando por completo otros. Por lo tanto, el disco desfigura la música. ¿Consecuencia? La negativa más rotunda a grabar. Celibidache, que durante sus años de director titular de la Filarmónica de Berlín —de 1947 a 1952— hizo algunos discos, no ha vuelto a realizar ni uno más. Me constan las muy tentadoras ofertas que ha recibido de las grandes Compañías, a veces incluso con una estrategia de gran imaginación, que en hombre menos entero que Celibidache hubiesen hecho mella. Así, una gran firma europea le ofreció pagarle lo

Hans Knappertsbusch entre la historia y la leyenda: en su relativamente corta discografía abundan más los aciertos que los fiascos. ¿Por qué la insistencia en destacar los últimos?

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

una suave traqueitis contraída mientras tocaba en el viejo Festspielhaus salzburgués. Ya sabe, se trata de un edificio tan bien ventilado...

»g. g.—Marginando por el momento el tema de su salud, señor Gould, ¿cuánto tiempo hace que abandonó los escenarios públicos? Unos diez años, ¿no?

»G. G.—Nueve años y once meses, exactamente.

»g. g.—¿Y piensa usted que la mayoría de quienes obran de forma tan radical creen, sinceramente, que el futuro les pertenece?

»G. G.—Es una consoladora idea. Mi radical decisión (utilizo su adjetivo, por más que sea inexacto) estuvo apoyada, y sigue estándolo, en la firme convicción de que, dado el actual estado del arte, un compromiso total con los medios de reproducción sonora es la única solución lógica. Pero, para ser franco, le diré que por mucho que uno aprecie las ecuaciones pasado-futuro, la idea motriz de este abandono (de nuevo utilizo sus palabras) no fue otra que el intentar resolver los problemas e incomodidades del presente.

»g. g.—No estoy seguro de haberle comprendido.

»G. G.—Bien. Admitamos que la causa principal del invento de la píldora fue el dolor de garganta. Tras haber sido patentado el descubrimiento, podemos decir que éste representa el futuro y el dolor de garganta el pasado, pero dudo que estas consideraciones se las haga quien padece el dolor...

»g. g.—... De forma que su abandono de la escena vino originado por el equivalente musical de... de un dolor de garganta...

»G. G.—¿Le parece poco correcto?»

Prosigue la entrevista en tono similar, aclarando luego Gould que si bien desde el punto de vista del empresario puede parecer ideal la relación numérica 2.800 a uno entre público y concertista, la proporción satisfactoria es, en su opinión, la de cero a uno, puesto que a este último debe garantizársele el anonimato, «que le permitiría trabajar al margen de las supuestas demandas del mercado». Para remachar aún más tal idea, subraya que «una de las grandes experiencias musicales de mi vida, una ejecución de la **Quinta** de Sibelius, en Berlín, con Karajan y los filarmónicos, la presencié desde una cabina de radiodifusión, que me permitía estar aislado del público, de la orquesta, e incluso del propio Karajan, cuyos expresivos gestos podía, sin embargo, paladear a placer».

Por nuestra parte, nada que añadir.

También Herbert von Karajan, que es uno de los músicos que

Herbert von Karajan no sería el director de orquesta más «popular» de todos los tiempos sin el «boom» del disco.

más discos ha grabado (al parecer, le preceden Eugène Ormandy y Dietrich Fischer-Dieskau, y le siguen de cerca Nicolai Gedda, Leonard Bernstein, Karl Böhm, Georg Solti, Ernest Ansermet, Arturo Rubinstein...), es uno de los entusiastas defensores de la música registrada técnicamente, sin llegar al extremismo de Gould. En una reciente entrevista concedida a la revista francesa **Diapason** (septiembre de 1977), al preguntársele si es cierto que prefiere grabar en estudio que en directo, responde afirmativamente, añadiendo que no es más que un prejuicio creer que es más natural el resultado obtenido en el concierto que en el estudio. «Hoy, para mí, el trabajo en el estudio, la labor de mezcla ha llegado a ser diez veces más importante que antes, y en ella se llega verdaderamente al fondo. Por ello digo constantemente que hay que olvidar el reproche que afirma que la música se halla siempre manipulada

mismo que Karajan cobrase, más un 10 por 100. Otra gran Casa americana le remitió —esto es absolutamente cierto— un cheque en blanco para que el propio director fijase la cantidad. Pero Celibidache, rumano de nacimiento y aragonés de vocación, ha dicho no a esos y a otros muchos ofrecimientos.

Afortunadamente, el gran y puntilloso maestro —que se pelea con casi todas las orquestas que dirige— parece tener cierta amplitud de criterios cuando actúa con las agrupaciones sinfónicas de las emisoras de radio y televisión, lo cual permite que, si no parcialmente, al menos se conserven las cintas, y en ocasiones las películas de algunas de sus interpretaciones. Tal es el caso de Radio Televisión Española, que suponemos guardará como oro en paño las actuaciones de su Orquesta con Celibidache, actuaciones que constituyen, sin duda alguna, las más altas cotas a que ha llegado nuestra agrupación en toda su historia.

Hay un aspecto, sin embargo, que Celibidache alaba de los discos. El disco sirve solamente para documentar cómo se hace música en un momento determinado. Recuerdo que, conversando sobre este tema, se había referido a la interpretación de Wilhem Mengelberg, el famoso director holandés, de las **Sinfonías** de Beethoven, que fueron grabadas de conciertos públicos entre 1940 y 1944. Para Celibidache, el escuchar esos discos le había convencido de que la técnica de dirección de Mengelberg era deficiente, y que tenía muy poco respeto por las partituras, permitiéndose unas libertades que deformaban por completo los originales. (Recientemente, Philips ha publicado la integral de las **Sinfonías** beethovenianas dirigidas por Mengelberg; al escucharlas, forzosamente, debemos dar la razón a Celibidache, al menos en lo que a las libertades se refiere.) Otro tanto afirmaba de Furtwängler, ídolo de tantos aficionados, a quien criticaba, no sin razón, la desigualdad y volubilidad de sus ideas musicales: hoy tarda treinta minutos en dirigir una obra, y dentro de un mes cuarenta, dirigiendo la misma obra; y de eso hay testigos: los discos, las cintas. Otro tanto podría decirse, en otros sentidos, de Hans Knappertsbuch, de Bruno Walter, de Mehta, de Haitink, de Maazel...

Temible Celibidache, que con su inmensa sabiduría y su corrosivo humor (¡y malhumor!) pone en la picota a tantos «monstruos sagrados» que, curiosamente y en la mayoría de los casos, presentan una abundantísima discografía.

Aun teniendo que admitir que las razones de Celibidache son

Las grabaciones «en vivo» de interpretaciones de Wilhelm Furtwängler son las más preciadas en numerosas colecciones.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

ARTISTAS A FAVOR DEL DISCO (conclusión).

por la técnica; esto no es del todo cierto, porque si se observa de más cerca, la música es manipulada primeramente por los instrumentos, en segundo lugar por la acústica de la sala, y, finalmente, por el que la escucha, pudiéndose producir esto último con una receptividad más o menos buena. Si yo hago un disco y todos nosotros tenemos el mismo aparato, estoy seguro de que cada uno lo escuchará como había sido concebido; entonces, si puedo dosificar la sonoridad de un instrumento para hacerlo oír menos fuerte, puedo, a la inversa, obtener una reverberación más fuerte. Es lo mismo que si yo digo dirigiéndome a la orquesta: "Escuche, señor primer oboe, quisiera que tocase menos fuerte". Puesto que tengo el derecho de decir eso a un instrumentista, ¿por qué no habría de tener el derecho de pulsar un botón para obtener el mismo resultado, si esto no es posible de otra forma? Así, pues, toda esta labor es, ciertamente, también una labor artística.»

No vamos a discutir estos asertos, en los que Karajan, seguramente, tiene mucho de razón, pero tampoco debe ocultarse el peligro que estas posibilidades encierran, demostrado claramente en algunas grabaciones que dan la sensación inequívoca de falsedad, de artificiosidad, de que eso no pudo sonar así en la realidad, y de que se han **manipulado** (ahora sí) con intención de hacerlas más espectaculares.

Pero esto no se halla en contradicción con el hecho, también cierto, de que de una toma sonora muy bien realizada en su equilibrio puede resultar una audición aún más nítida que en directo, inclusive contando en este último caso con una sala de conciertos excelente y una posición privilegiada dentro de ella; he aquí lo que escribe sobre este aspecto Karl Schumann, a propósito de la grabación de la **Séptima Sinfonía** de Mahler dirigida por Otto Klemperer: «Parte esencial en la justa apreciación de Mahler ha tenido el disco, propiamente el medio del actual renacimiento mahleriano, debido al espacio real proporcionadamente independiente, en la toma electroacústica realizada, de su compleja arquitectura sonora (...). Los audaces «collages» sonoros que encontramos, particularmente en la **Séptima Sinfonía,** aparecen al fin en el disco con la claridad auditiva deseada por Mahler; así, cuando, a menudo superpuestos en un solo compás, junto a un "fortissimo" en los instrumentos de madera, un "pianissimo" del metal grave y un "mezzopiano" de las cuerdas se encuentran con frecuencia a la vez anotaciones como "destacando", "claro", "llamando", "respondiendo", etc., que aparecen inteligibles por primera vez en una grabación muy bien realizada. Puede decirse, extremando las cosas, que la **Séptima** de Mahler es una sinfonía más para preparación electroacústica que para la sala de conciertos, al igual que muchas composiciones de los autores modernos más jóvenes».

© **ANGEL CARRASCOSA ALMAZAN, 1977**

ARTISTAS EN CONTRA DEL DISCO (conclusión).

de gran peso y que están muy meditadas, no podemos estar de acuerdo en su total rechazo del disco. Porque no creo que nadie pretenda sustituir de manera total, o creer en una especie de transustanciación entre la música en vivo y su reproducción a través del disco o de la cinta. Pero ni el director rumano ni nadie puede negar el enorme poder de difusión que ha tenido en este centenar de años, el papel importantísimo de consuelo que ha representado para los miles de amantes de la música imposibilitados de poder asistir a los conciertos en vivo. Si el disco o la cinta son capaces de acercanos a las diferentes obras, aunque tan sólo sea en un cierto porcentaje, bien venidos sean. Verdad es que ninguna grabación, por perfecta que sea, puede reproducir la infinita gama de matices, la emoción, la trascendencia de hecho irrepetible de un gran concierto (los que hemos tenido, por ejemplo, la gran fortuna de escuchar los dos maravillosamente inenarrables conciertos de Sergiu Celibidache al frente de la Orquesta de la Radio de Stuttgart, en el Festival de Granada de 1976, nos podemos dar perfecta cuenta de ello); pero, del mismo modo, me parece innegable la beneficiosa labor del disco como acercamiento para conocer y sentir el universo musical. Lamentamos, extensa y profundamente, vernos privados de los documentos que pudieran atestiguar, siempre de modo aproximado, nunca total, el arte del que es para mí, y con diferencia además, la primera batuta de este tiempo y de cualquier tiempo.

© **J. C. RUIZ SILVA**

John Culshaw es el hombre que, al definir las modernas exigencias técnicas de las grabaciones en estudio y escoger artistas a favor del disco para sus grandes producciones, ahondó la «falla» que supone el contra y el pro. Cara y cruz de un hombre fundamental en la primera centuria del sonido grabado. Aquí le vemos con Hans Hotter, Georg Solti y Birgit Nilson repasando las tomas de La Walkyria **(Decca).**

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

las grandes voces y el DISCO

APUNTES PARA UNA HISTORIA DE LA VOZ EN RELACION CON LOS MEDIOS DE REPRODUCCION SONORA

Por ARTURO REVERTER
y ROBERTO ANDRADE MALDE

Comme les traits dans les camées,
J'ai voulu que les voix aimées
Soient un bien qu'on garde à jamais
Et puissent répéter le rêve
Musical de l'heure trop brêve:
Le temps veut fuir, je le soumets.

CHARLES CROS

(De la misma forma que los rasgos en los [camafeos,
He querido que las voces amadas
Sean un bien conservable para siempre
Y puedan renovar el sueño
Musical de la hora fugaz:
El tiempo quiere huir, yo lo someto.)

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Titta Rufo, Caruso y Chaliapin. Cuadro de Tadé Styke (1912).

Gran parte de la historia del canto, y de su proyección fonográfica, está resumida en estos tres gigantes.

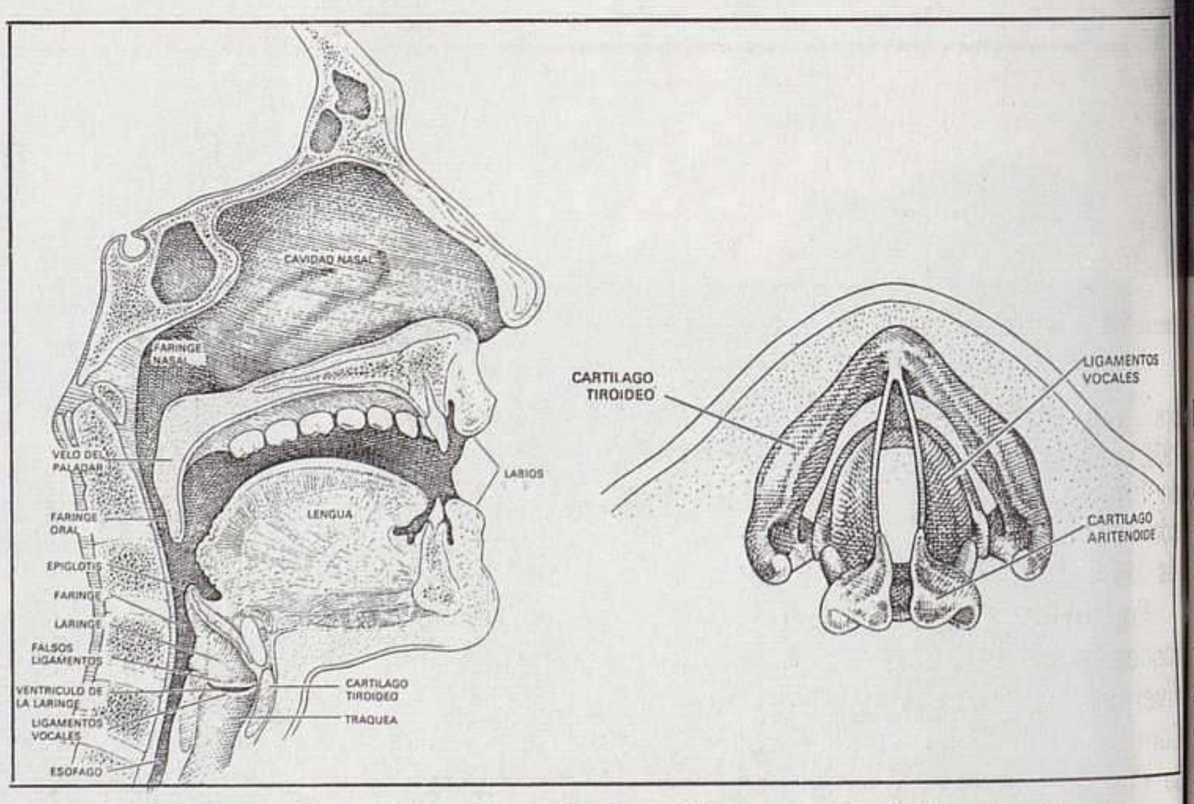
Para encuadrar este trabajo, de tan amplio y ambicioso contenido, hemos centrado el tema en una serie de puntos significativos que pueden dar idea, aunque de forma muy general, de la importancia, histórica y artística, que ha tenido la voz humana como elemento de expresión cultural, y el apoyo que para ella ha supuesto el disco como trampolín difusor. Partiendo de un acercamiento al tema en cuanto fenómeno físico, establecemos el pórtico de un breve recorrido desde los inicios de las técnicas fonográficas hasta hoy. Antes habremos conocido a los pioneros, a los forjadores, y habremos repasado la historia de los grandes centros aglutinantes de voces, base de tantas y tantas carreras internacionales, de tantas famas, de tantos registros sonoros. Hubiéramos deseado ser más amplios y profundos y tocar con mayor intensidad otras parcelas distintas a la operística, como las del «lied» y el oratorio, las cuales creemos que bien pueden merecer un estudio independiente. De todos modos, con lo hecho esperamos ofrecer una guía de conocimiento mínima y suficiente, completada con sendas selecciones bibliográfica y discográfica.

I

LA VOZ, SU NATURALEZA

La voz humana, milagroso instrumento natural, fue el primer sonido grabado. Ocurrió en agosto de 1877, cuando Edison, adelantándose a Charles Cros, logró recoger en su fonógrafo la frase «Mary had a little lamb» («Mari tenía un corderito»). Fue el comienzo de la larga y fructífera asociación, que todavía dura, entre la voz y un mecanismo grabador; primero, el cilindro del inventor norteamericano; después, los perfeccionamientos de Bettini y Mapleson; finalmente, el disco propiamente dicho de Berliner. El cilindro en un principio y el disco posteriormente han sido los fundamentales mecanismos, los vehículos primordiales de la enorme difusión que el «lied», el oratorio y, sobre todo, la ópera han ido adquiriendo paulatinamente. Y lo curioso es que, desde un punto de vista técnico, la voz humana, por su especial naturaleza, no es el instrumento sonoro más adecuado para quedar fielmente recogido en una superficie como la del disco. Su estructura armónica, su riqueza en frecuencias han impedido muchas veces la perfección en las tomas. Circunstancia mucho más detectable, claro es, en los principios del sonido grabado. Como base de conocimiento para empezar a sumergirnos en un breve estudio histórico-descriptivo de la voz en conexión con el gramófono, creemos importante intentar definir, si bien sea esquemáticamente, aquellas cualidades que caracterizan el instrumento. ¿Qué es, en realidad, la voz? ¿Cómo se produce? ¿Qué propiedades tiene?

Comúnmente se identifica a la voz con las cuerdas vocales, lo cual es sólo en parte cierto. El sonido que normalmente es entendido como voz se produce, en efecto, a partir de la repetida vibración de las cuerdas. Ahora bien, para ello es necesario hacer trabajar a los pulmones, los cuales envían una columna de aire que, al tropezarse con aquellos ligamentos o cuerdas situados en la laringe, justo en la entrada de la tráquea, los hace abrirse y cerrarse a gran velocidad. Es esta vibración la que ocasiona un sonido, denominado fundamental, que posteriormente es elaborado y enriquecido a lo largo de su camino hacia el exterior. Primero en la faringe, después en la cavidad bucal, va encontrando puntos de apoyo, resonadores (llamados formantes), que le otorgan —de acuerdo con la constitución del individuo y de la forma en que se administre y dirija el aire— una personalidad, un **timbre** y **color** característicos. Johan Sundberg (1), de acuerdo con ello, define de esta manera la voz: «Sonido complejo formado por una frecuenca fundamental (fijada por la frecuencia de vibración de los ligamentos vocales) y un gran número de armónicos o sobretones». Las frecuencias de los formantes (medidas en ciclos/segundo o hertzios) ayudan a resaltar las de los armónicos de la voz. En el arte del canto, que parte de estos factores «naturales», juegan después importante papel las cavidades nasal y craneal, que actúan a modo de «cajas de resonancia», y los órganos articuladores: labios, lengua, dientes. El movimiento de éstos modifica la extensión del conducto vocal, con las consiguientes variaciones en las frecuencias, a lo que contribuye también el descenso de la laringe, que proporciona una resonancia adicional (situada entre 2.500 y 3.000 hertzios), fundamental en el canto.



El órgano de la voz (de «La acústica del canto», de Johan Sundberg).

En la voz cantada cabe distinguir, al igual que respecto a otros sonidos: altura (número de vibraciones por segundo o ciclos), intensidad (energía gastada por segundo) y timbre (composición en armónicos o sonidos parciales). Esta última cualidad es la que define en particular a un sonido. El de la voz es descompuesto por Husson (2) en otros cinco factores: **color, volumen, espesor, mordiente** y **vibrato,** que a su vez originan diversas variantes o matices: voces claras u oscuras; pequeñas o grandes; débiles o fuertes; lisas o brillantes; dotadas de poco o mucho vibrato... Todo esto es muy importante, porque una clasificación correcta ha de partir precisamente del timbre o color de la voz antes que de su volumen o tesitura. Desde un punto de vista tonal, sin embargo, está claro hoy día que la clasificación de la voz depende

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

de la excitabilidad del nervio recurrente o motor de las cuerdas, según las investigaciones realizadas en 1953 por Husson y Chenay. Esta excitabilidad, llamada también **cronaxia,** se mide en milésimas de segundo, y es perfectamente detectable mediante aparatos como el denominado «tabla de Bourguignon». La cronaxia es definida como «el tiempo empleado por el impulso nervioso para propagarse un centímetro a lo largo de un axón (parte de la neurona o célula nerviosa»), y está en proporción inversa a la rapidez de un nervio (3).

II

PRIMEROS BALBUCEOS

Los primeros años del «gramófono» de Berliner, una vez que, en 1896, se perfeccionó lo suficiente para poder recoger sonidos más o menos reconocibles —a partir de aquí ganaría la batalla, poco a poco, al «cilindro» de Edison y a sus utilizaciones por Bettini y Mapleson—, estuvieron dedicados a la grabación de canciones cómicas o populares y a marchas militares. Pero en seguida, una vez que la invención comenzó a ser explotada por The Gramophone and Typewriter Company, se comenzó a impresionar fragmentos de ópera, uno de los espectáculos favoritos de la sociedad pudiente de la «belle époque». Alrededor de 1900 se hacen ofertas a diversos cantantes europeos, que paulatinamente empiezan a grabar, inaugurando la era de la «voz en conserva». Entre las primeras voces operísticas recogidas ha de señalarse la de la soprano italiana Medea Mei (1858-1952), que graba la «escena del canal» de **La reina de espadas,** de Tchaikovsky, quien, precisamente, había escrito la obra para ella y su marido, el tenor ruso Nicolay Figner (1857-1919), cuya voz aparece también recogida en estos primeros ensayos. Coetáneamente o muy poco después graban, en París: Emma Calvé (1858-1942), creadora de **La Navarraise** (1894), famosa «Carmen»; el holandés Anton van Rooy (1870-1932), considerado el mejor «Wotan» y «Sachs» de la época; el gran bajo francés Pol Plançon (1854-1914), creador de **Le Cid** (1890), célebre «Mefistófeles»; el también francés Maurice Renaud (1861-1933), excelente barítono, que participó en el estreno de **Sigurd,** de Reyer (1884), destacado «Alberich» y «Beckmesser». De 1902 son los primeros discos de Caruso; de 1904, los de Nellie Melba; de 1905 y 1906, los únicos impresionados por la Patti.

En torno al Metropolitan de Nueva York se va creando por entonces una importante industria discográfica, en la que compiten diversas Compañías: la citada The Gramophone and Typewriter Company, la America Victor Company y la Columbia Co. Al lado de Caruso o Plançon se sitúan en el favor de estas Casas otros cantantes de gran importancia. Destaca entre ellos la checa de origen Ernestine Schumann-Heink (1861-1936), poderosa «mezzo», dotada de una voz extensa y de un temperamento dramático de primer orden. Notable en papeles wagnerianos, como «Erda», «Fricka» o «Waltraute». Primera «Klytemnestra» **(Elektra).** Su repertorio abarcaba 150 partes. Otros nombres que graban por estas fechas: Marcella Sembrich (1858-1935), Antonio Scotti (1866-1936) y Mario Ancona (1860-1931).

En Europa, después de la Zonophone Co. (absorbida por la Gramophone), adquieren relevancia la French Pathé Co., fiel todavía al sistema del cilindro, y la Italian Fonotipia Co., junto con sus asociadas francesa y alemana, integrantes todas del grupo Odeón. La firma italiana recogió las voces de gran cantidad de cantantes de la misma nacionalidad, todavía no internacionalmente famosos.

III

LOS GRANDES PIONEROS

Adelina Patti (1843-1919).

Una de las más famosas divas de todos los tiempos. Su reinado a lo largo del siglo XIX, desde que debutara en Nueva York como «Lucia» a los dieciséis años, fue indiscutible. Dotada de una voz fácil, extensa, flexible, muy equilibrada en todos sus registros, de gran naturalidad de emisión y de cálido y penetrante timbre, fue una auténtica creadora que revolucionó los modos y maneras de interpretación tradicional e inauguró la era de lo que se ha dado en llamar soprano «coloratura». Aplicó sus características vocales a papeles que con anterioridad habían sido interpretados por líricas o lírico-dramáticas: «Lucia», «Violetta», «Elvira» **(Puritanos),** «Amina»..., en los que podía emplear con espontánea sabiduría su facilidad para el «legato» y su innata elegancia en el fraseo. Como señala Michael Aspinall, su emisión era natural y fácil, sin que pudiera encuadrarse en ninguna escuela concreta: ni en la vienesa, ni en la verista, ni en la cerrada y palatal técnica de los discípulos de la Marchesi. Con todo, su temperamento era sólo relativo y su técnica no excesivamente depurada. Cuando grabó, en 1905 y 1906, una serie de discos para la Gramophone Typewriter, a la edad de sesenta y dos años, con la voz ya muy estropeada, no pudo sortear muchos de los obstáculos que se le plantearon, por carecer de una sólida base técnica, antes disimulada en virtud de sus facultades y de la comentada facilidad natural. Ello, claro, teniendo en cuenta también que había doblado los sesenta. Para la segunda sesión solicitó los servicios, como maestro, de Jean de Reszke, el famoso tenor polaco, ídolo años atrás del Metropolitan. El cantante delegó en su alumna Minnie Saltzmann-Stevens para ver qué podía hacer con los «bellos restos» de la voz de la Patti. Las lecciones contribuyeron a que las grabaciones de 1906 sean ligeramente superiores a las del año anterior. Estos únicos testimonios sonoros que nos han quedado de la soprano, y que recogen 28 interpretaciones, resultan extremadamente interesantes, porque en ellos, a pesar de los pesares, pueden apreciarse aún rasgos definitorios de una voz maravillosa por el color, el terciopelo y la intención.

Emma Calvé. Oleo de Chartran (1894).

Ernestine Schumann-Heink.

Adelina Patti.

Nellie Melba.

Nellie Melba (1861-1931).

«Fue más que una cantante para Inglaterra: fue una institución.» Así se expresó el crítico P. G. Hurst. Heredera, por similitudes vocales, de la Lind (4), a la que recordaba por la homogeneidad de los registros, y de la Patti, con la que tenía en común la perfección del canto, la extensión y la agilidad, la Melba (nacida Mitchell en Sidney, Australia) fue quizá el último ejemplo de la soprano característica del «ottocento». Voz lírica, ágil y brillante, fue acusada, sin embargo, de frialdad, de carencia de verdadera sensibilidad musical. En la segunda parte de su carrera, a partir de 1900, redujo drásticametne su repertorio y abandonó lo lírico-ligero, centrándose en lo puramente lírico. Como dice Serpa, pudo entonces «expresar la fragilidad y la gracia de ciertas heroínas con una limpidez y suavidad estilística y un sentido de la medida ejemplares».

Hay grabaciones de la Melba que van de 1901 a 1926. La primera que se recuerda fue recogida en una representación de **Los Hugonotes,** realizada en el Metropolitan, a través del cilindro del Coronel Mapleson, después trasladada al disco. En 1904 y 1906 la cantante australiana hace una serie de registros para Gramophone and Typewriter que, con todas sus limitaciones, dan idea del esplendor de los agudos, de la perfecta técnica en el canto «legato» tanto como en el «fiorito». A destacar el «Caro nome», el «Aria de las joyas» **(Fausto)** y las escenas de la locura de **Ambleto** (Thomas) y de **Lucia.** Los discos de 1907 a 1913, menos vir-

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

tuosísticos, dan, no obstante, una imagen más cálida de la voz, centrada ya claramente en el repertorio lírico **(Bohème, Otello).** La belleza del timbre, el calor de la emisión quedan plasmados en las grabaciones eléctricas realizadas en 1926, entre ellas las extraídas, en vivo, de su despedida del Covent Garden, uno de sus escenarios preferidos. Naturalmente (tenía ya sesenta y cinco años), no encontramos aquí la perfección vocal de las anteriores grabaciones. Pero el estilo y la elegancia del fraseo permanecen.

Lilli Lehmann (1848-1929).

Ha sido una de las cantantes más completas de la historia, capaz de interpretar con la misma fortuna las partes más heroicas del repertorio wagneriano («Brünnhilde», «Isolde»), los más difíciles del mozartiano («Constanze», «Condesa», «Donna Anna») y las más características del italiano, desde la «drammatico d'agilitá» («Norma») a la lírico-ligera («Gilda») o la lírica o lírico-dramática («Leonora», «Desdémona», «Aida»). Digna heredera de la Tietjens (5), comenzó, después de su debut en Praga (1865), como «Genio» en **La flauta mágica,** cantando el repertorio de lírica y «coloratura». En 1876 cantó, en Bayreuth, la primera **Tetralogía,** interviniendo como «Woglinde», «Helmwige» y «Waldvogel». Más tarde, en 1896, volvió como «Brünnhilde», una vez que su voz evolucionó a lo dramático, sin perder por ello —y eso es lo sorprendente— su flexibilidad y ligereza de emisión. Hanslick elogió en ella los «portamentos», la entonación y la perfección de la técnica. Riemens la destaca como una de las últimas verdaderas dramáticas «d'agilitá», resaltando su facilidad para realizar, con gran volumen de voz, las más complicadas filigranas, si bien apunta que, en comparación con el resto, su zona grave desmerecía un poco en cuanto a solidez y sonoridad. Su repertorio abarcaba nada menos que ciento setenta papeles en ciento diecinueve óperas diferentes. Al retirarse se dedicó, con éxito, a la enseñanza.

Sus grabaciones, de 1905 a 1907, nos la muestran curiosamente fresca de voz, pese a la edad. En ellas podemos apreciar su brillo y extensión, la claridad del fraseo, la perfección de las agilidades, el dominio estilístico de todos los géneros. Celletti destaca entre estos registros «Casta diva», por el sentido de las «legature» y de los «portamentos», la perfecta vocalización y los ejemplares trinos. Las agilidades brillan en los fragmentos de **Joshua,** de Haendel, y **Los Hugonotes.** Las páginas mozartianas **(Bodas, Rapto)** ponen en evidencia la gracia y el encanto del fraseo y el sugestivo uso de los «pianissimi».

Enrico Caruso (1873-1921).

Poco se puede decir de él que no se haya dicho ya. Sin duda, es el cantante más popular de todos los tiempos. A ello contribuyó, por supuesto, su profusa discografía, iniciada, según todos los indicios, en 1901, cuando graba en cilindro Pathé (después trasladado al disco) «E lucevan le stelle» y «Qui sotto il ciel» **(Hugonotes),** y finalizada en 1920, un año antes de su muerte, con fragmentos de **Amadís** (Lully), **Africana** y **La Juive** (Halévy). Rosenthal lo define como «el primer verdadero tenor gramofónico». A lo largo de sus múltiples registros puede seguirse perfectamente la evolución sufrida por el cantante desde sus comienzos, el cambio operado en su voz y en su temperamento.

Caruso, nos dice Celletti, era el tenor que supo sintetizar, por su temperamento y características vocales, las propiedades estilísticas del «tenore di grazzia» con el realismo dramático y el impulso del tenor verista. La facilidad para la media voz, los acentos elegíacos, con la amplitud de un caluroso temperamento. Su debut, en 1894, con **Amico Francesco,** del hoy olvidado Morelli, y sus siguientes intervenciones **(Rigoletto, Fausto)** lo definieron, a pesar de una notable oscuridad en el color y amplitud en los graves, como tenor lírico-ligero, si bien su repertorio se alejaba un tanto de esta línea **(Gioconda, Carmen, Traviata).** De hecho, su delicadeza en el fraseo, lo aterciopelado de la emisión, la morbidez del centro eran empleadas con gran inteligencia, sin blandura, para definir con mayor profundidad a determinados personajes. La voz era algo corta, lo que le inclinaba al empleo del falsete reforzado y a la combinación del registro de pecho con el de cabeza. Fue en 1899, en la primera representación de **Fedora,** en el Lírico de Milán, donde empezaron a comprobarse las posibilidades de la voz y de la expresión, ya a principios de siglo plenamente confirmadas. La emisión, cada vez más amplia, fue dotando de mayor consistencia a los sonidos centrales, adquiriendo el timbre una vibración y una personalidad únicas. Hacia 1909, y después de una intervención quirúrgica, el color se torna más oscuro, se amplía el volumen y toman mayor cuerpo y solidez los agudos, emitidos ya a plena voz (hasta el Do) con notable seguridad. Todo ello supuso la prestación de un gran y continuado esfuerzo pulmonar que, indudablemente, contribuyó a su prematura muerte, lo mismo que la presión e intensidad temperamental con que abordaba sus interpretaciones, eliminando de ellas cualquier asomo de frialdad.

Su discografía es amplísima, inusitada para un cantante de la época. La firma Olympus Records, de Londres, ha editado, en numerosos volúmenes, prácticamente todas las interpretaciones, de

Lilli Lehmann como «Susana».

Enrico Caruso como «Duque de Mantua».

canciones y fragmentos operísticos, del tenor napolitano. A resaltar especialmente las grabaciones realizadas en Nueva York en los años 1910, 1911 y 1912. La voz, firme y poderosa, se encontraba en su apogeo.

Giovanni Zenatello (1876-1949).

Es, con Caruso, uno de los cantantes de la «era acústica» más pródigos en el disco. Su número de grabaciones es vastísimo, aunque centrado particularmente en el repertorio «lírico-spinto» a dramático. Su voz era muy importante: fácil, igual, extensa, potente, vibrante. Una voz «spinta», cálida, bien emitida, homogénea, sólida en graves (comenzó cantando como barítono). No era un temperamento desbordante como Caruso, con quien mantenía afinidades, o —en otro estilo— Tamagno, pero poseía el secreto de encuadrar a sus personajes dentro de una gama dramática suficiente, vigorosa y sobria. A medida que fue adquiriendo soltura escénica y su voz color y carácter dramáticos, fue profundizando en el estudio de una de sus partes preferidas: «Otello». Con ella obtuvo sus mayores éxitos, y de ella estuvo considerado como uno de los más grandes intérpretes. De esta obra verdiana existen recogidos en disco fragmentos de la interpretación que el tenor veronés realizara, en 1926, en el Covent Garden. La voz estaba ya en declive, pero la encarnación del «Moro» resulta muy convincente. Otro de sus grandes papeles fue «Radamés», al que prestaba una viril dignidad y una contenida emoción. Casado con la «mezzosoprano» española María Gay, Zenatello se dedicó en sus últimos años a la enseñanza en Nueva York. Entre sus alumnos recordemos a Lily Pons.

Leo Slezak (1873-1946).

Una de las más grandes y bellas voces de tenor de todos los tiempos. Típico ejemplo del «tenor total», un poco en la línea de lo que Lilli Lehmann representó como soprano. Reunía, en efecto, una serie de características muy difíciles de hallar en un solo cantante: poder y vibración, por un lado, y flexibilidad y delicadeza, por otro. Distinto a Caruso, que evolucionó de lo lírico a lo dramático, y a Zenatello, siempre en su línea de sobrio y bien administrado dramatismo, poseyó desde el principio de su carrera una voz rotunda y poderosa, que fue haciéndose, sin perder su brillo y color, cada vez más elástica partiendo de una facilidad natural para la media voz y el falsete reforzado, técnica que perfeccionó cuando, en 1909, recibió lecciones, en París, de Jean de Reszke, convirtiéndose en un inigualable estilista capaz de los más impensados matices y exquisiteces en el fraseo en obras capitales del repertorio mozartiano y de las más extraordinarias ligerezas en otras muy líricas, como **La dame blanche** (Boieldieu) o en operetas como **Barbe bleu** (Offenbach). Frente a ello, impresionaba el poder y carácter de su «Otello», papel en el que fue considerado en Alemania y Austria el verdadero sucesor de Tamagno, triunfando con él en Viena, Londres y Nueva York, en esta última ciudad bajo la dirección de Toscanini (1911). Cantó todos los tenores wagnerianos, a excepción de «Parsifal» y «Tristan», destacando especialmente su «Tannhäuser» y su «Walther». Famosos fueron también, dentro de la «grand opera», su «Raoul» **(Hugonotes)** y su «Arnold» **(Guillermo Tell).** Fue asimismo un magnífico intérprete de «lied», género en el que lucían sus excepcionales flexibilidad y elegancia, y que cultivó preferentemente en la última etapa de su carrera, en la que también se dedicó al cine. Dejó escritos cuatro libros de signo autobiográfico.

Su discografía es muy amplia, y en ella se pueden apreciar con cierta claridad las dos épocas fundamentales de su carrera: antes

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

después de 1909, aunque las constantes interpretativas e incluo técnicas se mantengan en gran medida. Pero no hay duda de ue en la primera etapa la emisión resulta más natural y espon-ánea. Admirable el juvenil ardor que despliega en «Mimi è tanto malata» (1905). Buena muestra de su talento dramático lo encon-ramos en la interpretación de «Ora e per sempre addío».

Mattia Battistini (1856-1928).

Uno de los indiscutibles divos de una «edad de oro», «la glo-ia de Italia» como le llamaron sus compatriotas. Ha sido una de as voces más agradecidas para el disco, hasta el punto de que ncluso sus primeros registros, de 1901, realizados en Varsovia, ecogen con bastante fidelidad su luminoso y amplio timbre de arítono lírico, inmutable y presente desde su debut, en 1878 **(Favorita),** hasta su última actuación, a los setenta y un años. Fue uno de los máximos estilistas de la ópera romántica, un au-éntico continuador del arte de los barítonos del «ottocento» (se e considera heredero de Tamburini) (6). Contaba para ello con ca-acterísticas muy apropiadas, aparte la natural calidad del instrumen-o: flexibilidad extraordinaria, elegancia y nobleza en el fraseo, arte máximo para «legare» y «portare», fluidez en la exposición y sabia utilización del «fiato». La emisión, por otra parte, era milagrosa-mente aérea, tanto en «piano» (famosos eran sus «pianissimi») como un «forte». Ello estaba reñido con una rápida «puesta en situación» a la hora de representar un personaje de auténtica ca-adura dramática. Entonces sus acentos podían ser cortantes e in-cisivos, siendo capaz, como recuerda Desmond Shawe-Taylor, de lanzar «espléndidos gruñidos». Casi todos sus registros son de buena calidad, en virtud del esmalte y brillo del timbre, lo que nos permite admirarnos de la dulzura de sus «filados» y de la exactitud de su «fioriture». Pero también darnos cuenta de las li-mitaciones impuestas por el propio estilo y por el uso indiscri-minado de sus cualidades; por la insistencia en la utilización de los «portamentos» o la costumbre de expandir el sonido exagera-damente en el registro de cabeza luego de colocarlo en el punto justo. Y ello sin hablar de las libertades métricas. En ocasiones, su misma exquisitez le hacía perder espontaneidad y verdad dra-mática y caer en un cierto manierismo.

Massenet llegó a reescribir para él su **Werther,** trasladándolo a la tesitura de barítono. Podemos degustar en disco el resultado, que, desde luego, no supone una mejora de la escritura original para tenor. Resaltables sus interpretaciones discográficas de frag-mentos de **Favorita, Ernani,** y en particular de la también masse-netiana **Thaïs.** En general, magníficos todos sus acercamientos a la ópera puramente romántica: Bellini, Donizetti, primer Verdi.

Tres barítonos: Giuseppe de Luca, Titta Ruffo, Riccardo Stracciari.

Componen la gran trilogía de grandes barítonos italianos de principios de siglo. Los más famosos y los que más grabaron. Que-dan lejos, por su técnica y estilo, de Battistini, aunque el primero (1876-1950) guardara ciertas semejanzas vocales con su paisano romano. Poseía también una voz muy ligera de emisión, una fo-nación perfecta, un brillo y unas inflexiones casi de tenor, si bien, a partir de 1905, comenzó a adquirir peso, densidad y oscuridad, sin perder por ello homogeneidad. Muy completo, elegante, gran artista, dominó todos los géneros, incluido Wagner. Eugenio Gara lo definió como «Il parlatore más afable y convincente de su tiem-po» por el «relieve de su discurso musical, la armonía de sus períodos, la delicada coloración de las imágenes...» Grabó muchí-simo, desde 1902 a 1947, aunque, en realidad, según nos cuenta Keith Hardwick, De Luca registró gran cantidad de cilindros antes de 1900 utilizando los nombres de otros famosos barítonos de fin de siglo: Maurel, Cotogni, Kaschmann... (7). Participó en el estre-no de **Butterfly** y **Siberia** (Giordano) y creó **Goyescas** y **Gianni Schicchi** en el Metropolitan.

Muy dstinto por voz, técnica y estilo fue Titta Ruffo (1877-1953), uno de los instrumentos vocales más impresionantes que han existido, por su potencia, redondez, vibración y belleza auténtica-mente baritonal. Era un prodigio de la naturaleza, a la par que un revolucionario que rompió de raíz con toda una tradición «belcan-tista» (Kaschmann, Battistini, Ancona...). Creó, a partir de sus portentosos medios, un tipo de interpretación más naturalista, más directo, aunque sin eliminar totalmente el sentido romántico, que aparecía, eso sí, dado más viril y temperamentalmente. El timbre, algo nasal, producto de una autodidacta emisión «a la máscara» con gran intervención de las fosas, era inconfundible por su brillo e incisividad. Los agudos, límpidos y precisos en el ataque, eran verdaderos truenos. Proverbiales eran la fuerza de sus acentos, la agresividad de su fraseo, la capacidad para la pintura, con tin-tes nítidos, al aguafuerte, de sus personajes, a los que podía do-tar de inflexiones torvas o burlescas. Todo ello no le impidió otorgar a su «Amleto» variedad dentro de la melancolía, convir-tiéndolo en una de sus creaciones y encontrando en el conocido «Brindisi» amplias posibilidades para lucir su asombroso «fiato».

No fue de los que más grabaron, pero casi todas sus incisio-nes, incluidos los cilindros Pathé de 1904 y 1906, recogen con bas-tante fortuna su voz, evidentemente fonográfica. Especialmente destacables son sus registros con fragmentos de **Amleto** y **Rigo-letto,** el impresionante «Credo» de **Otello,** el histórico «Prólogo» de **Pagliaci** o el «Eri tu» de **Ballo in maschera.** Grabó hasta 1929, manteniendo, incluso al final, la pastosidad y redondez del sonido. Escuchándole hoy, y aunque nos cause la lógica impresión esta «voz titánica», como la define Celletti, no podemos evitar el re-parar en algunos de sus defectos: escasa variedad en el color, monocorde enfoque dramático, cierta trivialidad o efectismo fá-cil... Ello no impide, claro, que Ruffo haya pasado a la historia del canto como un auténtico coloso.

Menos estentórea que la de éste, pero también extensa y vo-luminosa, netamente baritonal, fue la voz de Riccardo Stracciari (1875-1955), magnífico en el estilo, gran exponente del llamado «barítono noble» al modo de un Battistini o un Ancona, aunque más moderno en su técnica y concepción dramática, más en la línea de los Amato, Danise o Scotti. Su timbre, un poco gutural, era, sin embargo, cálido y aterciopelado. Hábil y nítido en la dic-ción, contundente en el fraseo, exacto en las modulaciones, Strac-ciari no tenía que envidiar demasiado a De Luca —a quien aven-tajaba claramente en belleza vocal— en perfección de «legato» o de «sfumature». Fue un verdadero virtuoso, dominador de todas las técnicas, que cantó siempre de manera muy inteligente, lo que le permitió estar en escena hasta 1944. Célebre fue su «Figaro» **(Barbero),** papel que interpretó cerca de mil veces, lo mismo que su «Rigoletto», y en particular su «Germont», personaje al que otorgaba una patética nobleza y una gran elegancia. Todos ellos han quedado recogidos en disco, en donde la voz del barítono, muy homogénea (con más graves que Ruffo), suena con esmalte y brillo.

Feodor Chaliapin (1873-1938).

Característico ejemplo de actor-cantante, en el que los dos factores se fundían a la perfección en una sola voluntad y en un solo resultado artístico. Exquisito músico, dotado de intuiciones geniales; sorprendentemente trágico, creador incomparable de un estilo y de una forma de actuar que abrió nuevas posibilidades al drama musical e incluso al teatro propiamente dicho. Fue un ver-dadero autodidacta. De cuna muy humilde, comenzó muy joven a actuar en un coro, forjándose vocal y artísticamente despacio, pero captando y sintetizando todas las enseñanzas que consideraba apro-vechables. Cantó por primera vez, en el Teatro Bolshoi, en 1899, comenzando a partir de entonces su carrera internacional. Asom-

Leo Slezak.

Mattia Battistini en el papel de «Scarpia» (colección Andre Tubeuf).

Titta Ruffo.

Feodor Chaliapin como «Mefistófeles» (colección Jacques Feschotte).

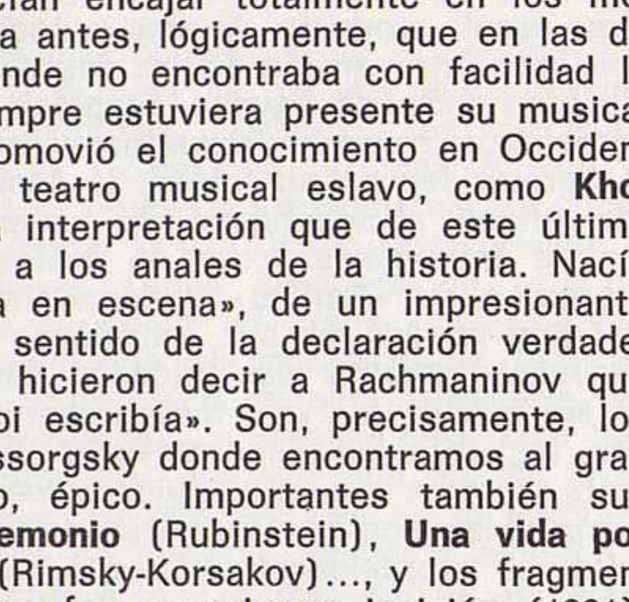
Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

bró a todos los públicos por sus innovaciones plásticas y gestuales, por su nueva concepción del ritmo y de las pausas. Fue influido en este campo por el actor Mamont Dal'Skij. Su estética, la composición general de los personajes, el vestuario, la conjugación de todos estos elementos, la plástica, siguieron también las huellas de pintores como Korovin o Golovin. Su presencia escénica era impresionante y siempre distinta para cada papel, recreado con multiplicidad de matices. La voz, que es lo que hoy nos ha llegado a través de los discos, es de bajo-barítono, amplia, extensa, mórbida, flexible, igual. Su emisión, muy «cubierta», y su típica formación eslava le hacían encajar totalmente en los modos y lenguaje de la ópera rusa antes, lógicamente, que en las de repertorio «belcantista», en donde no encontraba con facilidad la pureza de la línea, aunque siempre estuviera presente su musicalidad. Fue, sin duda, el que promovió el conocimiento en Occidente de las obras capitales del teatro musical eslavo, como **Khovantchina** y **Boris Godunov.** La interpretación que de este último personaje realizaba ha pasado a los anales de la historia. Nacía de una muy estudiada «puesta en escena», de un impresionante manejo del recitativo y de un sentido de la declaración verdaderamente único, cualidades que hicieron decir a Rachmaninov que «Chaliapin cantaba como Tolstoi escribía». Son, precisamente, los registros de las óperas de Mussorgsky donde encontramos al gran artista, transmutado, grandioso, épico. Importantes también sus otras grabaciones rusas: **El Demonio** (Rubinstein), **Una vida por el Zar, El Príncipe Igor, Sadko** (Rimsky-Korsakov)..., y los fragmentos de **Fausto,** cuyo «veau d'or» fue su primera incisión (1901). En 1933 llevó al cine, a las órdenes de Pabst y con música de Ibert, **Don Quijote,** personaje que había interpretado repetidamente en la ópera de Massenet del mismo título.

IV

LOS GRANDES CENTROS

EL TEATRO «ALLA SCALA», DE MILAN



El teatro milanés ha sido siempre meta soñada de cualquier cantante y exponente por antonomasia del vocablo ópera para todo aficionado.

Su inauguración tuvo lugar el 3 de agosto de 1778 (con **Europa Riconosciuta,** de Salieri). Desde entonces, y en forma prácticamente ininterrumpida, han tenido lugar allí representaciones de ópera variadísimas, entre las que figuran múltiples estrenos y funciones antológicas.

Nuestra cronología ha de arrancar, obviamente, de un punto mucho más cercano que el de la primera función. Seleccionaremos, a partir de 1900, las voces más sobresalientes vinculadas a La Scala y al fonógrafo, estableciendo una división temporal arbitraria por decenas o quincenas de años.

Primer período: 1900-1918

De la pléyade de nombres de este primer veintenio marginamos a los «pioneros» Patti, Melba, Caruso, Zenatello, Ruffo, Battistini y Stracciari, casi todos ellos «asiduos» de La Scala, por haber sido ya discutidos en otro lugar. De análoga forma, las voces españolas (Gay, Barrientos...) ocuparán capítulo aparte.

El nombre de Arturo Toscanini (1867-1957) es fundamental en la primera mitad de este período, vinculado como estuvo al teatro milanés durante 1898-1903 y 1906-1908. Soprano favorita suya y amiga personal fue Rosina Storchio (1876-1945), que estrenó, bajo la tutela de aquél, **Bohème** y **Zazá,** de Leoncavallo; **Lodoletta** (Mascagni), **Siberia** (Giordano) y **Butterfly,** estas dos últimas con sus habituales compañeros Zenatello y De Luca. Apenas una docena de grabaciones, realizadas entre 1903 y 1906, revelan una voz de precioso esmalte, capaz no sólo de afrontar el repertorio lírico **(Linda, Don Pasquale),** sino el verista ya citado.

De entre las voces de tenor destacan Anselmi y Martinelli. Fue la de Giuseppe Anselmi (1876-1929) la más lírica, y vinculada con los métodos «belcantistas», gradualmente desplazados ya entonces por el verismo. Bella voz, bella estampa, sus encarnaciones de «Werther», «Romeo» y «Des Grieux» encandilaron a los públicos femeninos de la época, incluido el madrileño, a quien, en «bello gesto», Anselmi donó (devolvió) su corazón. Dice Rodolfo Celleti (8) de sus grabaciones:

«... Casi todas revelan la fragancia y languidez de su pasta vocal, apreciándose, ocasionalmente, leves inflexiones «caprinas», que denuncian la básica incompatibilidad entre los viejos sistemas de grabación y las voces de soprano o tenor fuertemente timbradas y vibrantes...» Justísima observación, aplicable aún a la avanzada tecnología actual.

Giovanni Martinelli nació en Montagnana (1885). Su voz plateada y «squillante» y su impecable técnica de emisión «a la máscara» le hicieron primerísimo «Manrico», «Radamés» y «Chénier», e incluso, al final de su carrera, «Tristán» y «Otelo». Brillantísimos sus registros para Victor-HMV, en 1914 (hoy RCA).

Los nombres de Stracciari, Ruffo..., han sido ya tratados, así como el de Chaliapin. El otro gran bajo de esta época fue Nazzareno de Angelis (1881-1962), cuyo papel favorito, el «Mefistófeles» de Boito, inmortalizó, en plenitud vocal, para HMV, en 1932. Fue también magnífico «Moisés» (Rossini), «Oroveso», y patético «Wotan» y «Gurnemanz».

Segundo período: 1921-1930

Años fertilísimos en el Teatro «scalígero», también bajo la dirección de Toscanini, secundado por Ghione, Gui, Santini y Votto. Muchas voces de años anteriores proseguían brillante carrera, surgiendo, además, otras más jóvenes.

Así, en la cuerda de soprano, encontramos tres prototipos: Dal Monte (ligera), Muzio (lírica), Cigna (dramática). Toti dal Monte nació en 1893, siendo lanzada a la fama por un célebre **Rigoletto,** en La Scala, 1922, con Lauri-Volpi, Galeffi y Toscanini. Voz pequeña, pero pura, blanca y clara como pocas. Encantadora y expresiva, fue algo más que una simple «virtuosa-coloratura». Celebérrima en su tiempo, la recordamos en una deliciosa «Butterfly», con Gigli (HMV).

Voz más interesante la de Claudia Muzio (1889-1936), una de las «grandes» de este siglo. Inolvidable «Traviata» en 1926 (siempre con Toscanini), papel idóneo para su voz, junto con «Desdémona» y «Magdalena di Coigny». Sus extraordinarios técnica y temperamento le permitieron también acercarse al verismo («Giorgetta», «Santuzza») y ser una formidable «Norma», «Turandot» y «Leonora» verdiana. Bellísimos todos sus discos, especialmente los de los años de esplendor vocal (hasta 1930). También fue inolvidable «Norma» y «Turandot» Gina Cigna (París, 1900). Discípula de Storchio y la Russ, continúa hoy esa tradición didáctica. Destaquemos su **Turandot** para Cetra, con Merli y Olivero.

Respecto de la «mezzosoprano» Ebe Stignani (1904-...), cedamos la palabra a Rodolfo Celleti (9): «... En posesión de una voz de metal espléndido, firme, brillante y de poderoso volumen..., Ebe Stignani ha sido la última gran «mezzo» italiana, perfecta expresión del «belcantismo» tradicional: emisión admirable, sonidos perfectamente redondos y amalgamados, notas «de paso» siempre centradas, amplio «fiato», fraseo largo y noble, vocalización tersa y precisa...» A lo largo de treinta y un años (1925-1956) fue reina de La Scala. Todos sus discos son una lección de canto; recordemos tan sólo sus dos «Adalgisas» (con Cigna y con Callas) y sus dos «Amneris», especialmente la registrada con Caniglia y Gigli, en verdad impresionante.

Y ahora un formidable trío de tenores, cada uno de los cuales merecería capítulo aparte: Schipa, Lauri-Volpi y Pertile. Del primero (1888-1965) dice Celleti (9), textualmente, que «ha sido el más eminente tenor de gracia entre 1922 y 1940, e incluso uno de los mayores cantantes de este siglo». Nada que añadir por nuestra parte. Su **Don Pasquale** (HMV) permanece insuperado. ¡Y qué delicia escucharle «Amapola» o «Valencia»! Aureliano Pertile (1885-1952) no po-

Giovanni Martinelli en su caracterización de «Cavaradossi».

Claudia Muzio en «Tosca».

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

SCANDALLI

Gervasio Marcosignori, el mundialmente conocido maestro del acordeón.

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

FARFISA

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

Ezio Pinza.

Giacomo Lauri-Volpi como «Otello».

Giuseppe Di Stefano como «Cavaradossi».

Giuseppe Taddei como «Scarpia».

María Callas.

seyó —como tampoco Schipa— una voz específicamente bella. Pero su intensidad como actor y cantante, su inteligencia, le hicieron tenor favorito del difícil Toscanini, y le colocan, sin duda, entre los grandes de este siglo. Más de un paralelo puede señalársele con María Callas. Como con la griega ocurre, uno ha de «hacerse» a la voz, logrado lo cual difícilmente se preferirá otro «Manrico», otro «Radamés», otro «Don José» que el suyo. Todos estos personajes están felizmente preservados en grabación completa. Finalmente, la voz singularísima, especialmente entrañable, de Giacomo Lauri-Volpi (Roma, 1892). Su formidable técnica le permite, aun a los ochenta años rebasados, poseer un «squillo» del que carecen algunos famosos colegas mucho más jóvenes. Sus registros HMV-Victor de entre 1928 y 1942 son una joya.

Otro estupendo trío el formado por los barítonos Giuseppe Danise (1883-1963), para Celletti el mejor «Rigoletto» en disco; Carlo Galeffi (1882-1961), bien conocido del público hispano, excelente en **Traviata, Payasos, Chénier** (para HMV), y también excelente «Puck» en **Las Golondrinas;** y Mariano Stabile (1888-1968), recordado universalmente por su «Falstaff», que cantó más de mil doscientas veces, a más de sus excelentes papeles mozartianos, de los que destaca «Don Juan», del que existen registros con Bruno Walter y Swarowsky.

Ezio Pinza (1892-1957) fue ídolo «multinacional»: Scala (1921-1924), Metropolitan (1926-1948), Salzburg, donde fue «Don Juan» con Bruno Walter entre 1934 y 1937 Covent Garden... Más de noventa papeles en repertorio; actor de cine. Estupenda presencia escénica, poseedor de una de las más bellas voces de bajo cantante jamás escuchadas. Apabullante discografía, gran parte tomada de las representaciones del «Met» (serie «The Golden Age of Opera»), de la que resulta imposible seleccionar un solo título, pues hasta los de última época (Victor, 1951 y 1952) son de extraordinario valor. Otro «grande» indiscutible. Formidable «bajo cantante» fue también Salvatore Baccaloni (1906-1969), inolvidable «Leporello» y «Bartolo» **(Barbero).**

Tercer período: los años treinta

Epoca presidida por los nombres de Gino Marinuzzi (1882-1945) y sobre todo del formidable Víctor de Sabata (1892-1967), cuya retirada, en 1954, por motivos de salud, fue una de las fechas tristes para La Scala.

María Caniglia (1906-...) es el primer nombre que surge en la memoria de los buenos aficionados. Voz a la que el disco no ha hecho entera justicia, fue una de las mejores de la época (véase el juicio de Celletti, o el de Lauri-Volpi), que podemos recordar mediante sus **Aida, Ballo,** y sobre todo, **Tosca** y **Chénier** (todas con Gigli, HMV). Junto a ella, la dulce Margherita Carosio (1908) y la excepcional Magda Olivero (1914-...), debutante en 1933 («Lauretta», en Turín), retirada en 1941, y vuelta a la escena gracias a la gentil insistencia de Cilea, que la consideraba «Adriana Lecouvreur» ideal. Su carrera todavía continúa. Sus estupendos Cetra, que figuran en el catálogo español, son obligados.

En la cuerda de «mezzos» sobresalen Cloe Elmo (1910-1962), «Quickly» en el **Falstaff** toscaniano, y Gianna Pederzini (1906), pareja inolvidable de Tito Schipa en **Mignon** y **Werther,** que también incluía en su repertorio a Bizet, Mozart y Rossini.

En la de tenores destacan, además de Francesco Merli (1887) y el fino rossiniano que fue Dino Borgioli (1891-1960), Beniamino Gigli (1890-1957). Su fama, tras el brillante debut en Parma (1914), fue amplísima, universal, hasta su retirada. muy poco anterior a su fallecimiento. Vastísima discografía, ya citada en parte al hablar de sus compañeras, de la que emergen las brillantísimas creaciones de «Cavaradossi», «Chenier», «Canio» y «Turiddu», aparentemente extraños a su voz lírica, más propia para «Des Grieux», «Rodolfo», «Duque de Mantua», o para las canciones napolitanas o clásicas italianas. De todo esto fue también consumado intérprete. ¿Es necesario añadir: «otro de los grandes»?

Apollo Granforte (1886), Giacomo Rimini (1888-1952) y Carlo Tagliabue (1898) dividieron honores en la cuerda baritonal. Recordemos del segundo su célebre **Falstaff** (HMV, 1932), y del último sus **Trovador** y **Forza** para Cetra, sello discográfico que recoge bellas muestras del arte de Tancredi Pasero (1893), soberbio bajo de pastosa voz.

Cuarto período: los años cuarenta

A pesar del bombardeo de que fue objeto el teatro, su actividad no se vio interrumpida, y en mayo de 1946 ya estaba restaurado «reinaugurándolo» Toscanini con un concierto en el que a los veteranos Stabile, Nessi y Pasero se unía una desconocida llamada Renata Tebaldi (1922-...). Su voz «angélica», educada por Carmen Melis, ha sido (es aún) una de las más bellas que este siglo ha contemplado. Destaquemos, de su amplísima y familiar discografía, sus primeras —y gloriosas— «Tosca», «Desdémona», «Aida» y «Mimí» inolvidables recuerdos escénicos de muchos aficionados.

No sería justo omitir a la neoyorquina Lina Pagliughi (1910) deliciosa intérprete para Cetra de Bellini y Donizetti.

La mayoría de las figuras de este período (y más aún del siguiente) son sumamente fammiliares a todo buen aficionado; de ahí la brevedad del comentario. ¿Quién no conoce bien, a través de disco siquiera, a Fedora Barbieri (1920) y a Giulietta Simionato (1910)? Y refiriéndonos a la cuerda de tenores, ¿puede alguien ignorar los nombres de Giuseppe di Stefano (1921) o de Mario del Mónaco (1915)? Para aquéllas sobra todo elogio, señoras como han sido de la escena lírica, en su registro de «mezzo», durante los años cuarenta, cincuenta y sesenta. Como también sobra para estos últimos, tenores por antonomasia en pasado recentísimo toda vía. Algo menos familiares quizá el chileno Ramón Vinay (1914) gran «Otelo» —como Del Mónaco— y gran wagneriano; y Ferruccio Tagliavini (1913), pareja habitual de Pia Tassinari (1909), su esposa en las grabaciones Cetra **(Manon, Werther, Amico Fritz).**

Muy conocidos son también los barítonos Gino Bechi (1913), Tito Gobbi (1913) y Giuseppe Valdengo (1914), este último nada menos que «Amonasro», «Yago» y «Falstaff» en las grabaciones toscaninianas. Gobbi prosigue todavía su brillante carrera de cantante-actor.

Destaquemos en la cuerda de bajos a Giulio Neri (1909-1958) y a Cesare Siepi (1923). Amplísimo repertorio el de ambos, brillando el segundo en Mozart: «Fígaro» inolvidable (con Erich Kleiber, Decca) e inolvidable «Don Juan» con Furtwängler en Salzburg, 1953 y 1954, de los que testimonian no menos de tres grabaciones «piratas» de obligada audición.

Ultimo período: época actual, desde 1950

Tras el retiro de Víctor de Sabata, en 1954, Gianandrea Gavazzeni (1909), Nino Sanzogno (1911) y Antonino Votto (1896) son los más asiduos directores del teatro, que vive jornadas gloriosas con las extraordinarias batutas de Leonard Bernstein (1918), Guido Cantelli (1920-1956), Carlo Maria Giulini (1914) y Herbert von Karajan (1908). Se amplía, además, el rango de actividades con la creación de la Piccola Scala, destinada a los montajes de cámara.

La figura dominante de estos últimos años (concretamente, 1950-1962) ha sido la de la soprano María Callas. Su voz, su arte, su discografía han sido recientemente tratados en la Revista (RITMO, número 476).

De sus coetáneas, La Scala tuvo ocasión de aplaudir a la fugaz Anita Cerquetti (1931), espléndida voz verdiana; a Antonietta Stella de voz «spinto»; a la más lírica Rosanna Carteri (1930), y a otras dos voces de gran interés, cuya carrera aún prosigue: Leyla Gencer (Estambul, 1928) y Renata Scoto (1934). Altamente dotada la primera, tanto en lo técnico como en lo dramático, su repertorio incluye desde el Verdi inhabitual hasta Mozart, pasando por Bellini y Donizetti. Escasa discografía y numerosísima «pirata». Renata Scotto es cantante de perfecta escuela clásica. Lírica muy timbrada que comenzó con el repertorio de agilidad («Gilda», «Lucia»), ha llegado, a través de **Butterfly** y **Bohème,** a **Chénier** y **Trovador.** Amplia discografía, que incluye casi todas las obras citadas, y que no siempre hace justicia a su bello timbre. Destaquemos, finalmente, a la bella Virginia Zeani (1928), estupenda cantante y actriz, casada con Nicola Rossi-Lemeni. Y también a la deliciosa «soubrette» que es Graziella Sciutti, puntal largos años de la Piccola Scala.

Soberbia voz de «mezzosoprano acuto» la de Fiorenza Cossotto (1935), notabilísima verdiana, bien conocida en España.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

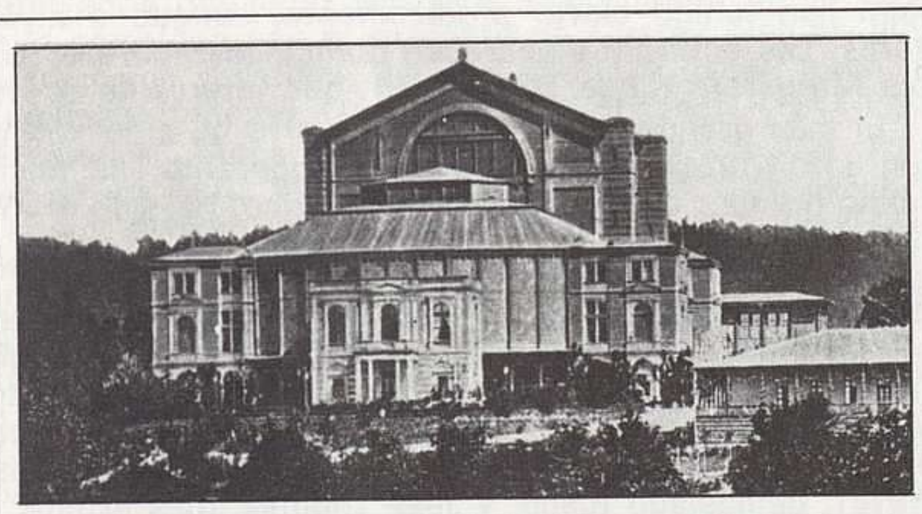
También familiares al aficionado las voces de la cuerda de tenor: icolai Gedda, versátil artista sueco (1925), de variadísima discorafía; Cesare Valletti (1922), el mejor cultivador del repertorio de grazia» hasta la llegada de Alfredo Kraus. Estupendas las voces e Gianni Raimondi (1925), y sobre todo la de Franco Corelli (1923), rotagonista, con Simionato y Sutherland, de una de las grandes nciones de La Scala, los celebérrimos **Ugonotti** de 1963. Destauemos de su amplia discografía su **Turandot** y su **Chénier** (ambas MI). Finalmente, Carlo Bergonzi, máximo verdiano del último uarto de siglo, inolvidable protagonista de **Forza** y **Ballo.**

Destacadísima figura en el campo baritonal es aún hoy, a sus esenta y un años, Giuseppe Taddei (1916), formidable «Fígaro», Yago», «Scarpia» o «Dulcamara». Quizá el barítono más completo e una relación que ha de incluir el sutil arte de Renato Capecchi 1923), la excelente línea «belcantista» de Sesto Bruscantini (1919) el garbo de Rolando Panerai (1924), estupendo «Fígaro». Pero, in duda, la más bella voz, digna de la edad de oro baritonal de cohienzos de siglo, fue la de Ettore Bastianini (1922-1967). Amplia iscografía verdiana, comercial y pirata (célebre **Traviata** de 1955 on Callas y Giulini), y estupendo «Gérard» **(Chénier),** aunque ninún disco acierte a reflejar aquel ancho y timbrado caudal que runcó muerte prematura.

Dos voces búlgaras dominan espectacularmente la cuerda de ajo: Boris Christoff (1918) y Nicolai Ghiaurov (1929). Ambos en ctivo todavía. Soberbias voces, soberbios cantantes y soberbios ctores, especialistas del «Boris» mussorgskiano y de los «Mefistóeles» (Boito y Gounod). Dentro de la categoría de cantantes-actoes, Nicola Rossi-Lemeni (Estambul, 1920) y Fernando Corena (Giebra, 1916).

Y en épocas más recientes, cómo no resaltar la soberbia voz rica de Mirella Freni (1936), de espontánea musicalidad. Deliciosa Zerlina», «Susana», «Mimí», «Butterfly», «Micaela», «Desdémona», Margarita»... Recientemente ha abordado papeles más «spinto» **(Don Carlo)** con gran éxito. Amplísima discografía de gran valor. Habitual compañero de ella, Luciano Pavarotti, de bellísima y extensa voz. Preciosos sus registros de **Fritz, Bohème** y **Butterfly** (con Freni).

Anotemos, para concluir, la brillante voz de Piero Cappuccilli, gran «Macbeth» y «Boccanegra», bajo la dirección del genial Claudio Abbado (1933), titular actual de La Scala. Y a los bajos Ruggero Raimondi y Bonaldo Giaiotti.



BAYREUTH

Por el templo wagneriano han pasado, desde su inauguración, en 1876, todos los grandes cantantes que por sus condiciones se han adaptado a las exigencias vocales de las óperas del genial alemán. Alrededor de su música se creó un nuevo estilo de interpretación, marcado por la perfecta unión de la línea vocal y orquestal, por la necesidad de combinar una y otra al mismo nivel sonoro y expresivo, por la utilización, en definitiva, de la voz como un instrumento más. Se va estableciendo con nitidez la «voz wagneriana», la voz heroica, dotada de potencia, volumen y resistencia. Los grandes cantantes wagnerianos no han sido, sin embargo, aquellos que, aun poseyendo estas características, no han sabido profundizar en el drama musical o no han podido aplicarlas con flexibilidad, claridad en la dicción y sentido de la declamación. El propio Wagner alabó a cantantes como la Schroeder-Devrient, en los que era patente, ante todo, el talento dramático, disculpando incluso algunos defectos vocales.

Gran parte de los que han cantado en Bayreuth (no siempre, forzosamente, los mejores en la especialidad) desde 1900 han dejado su voz impresionada fonográficamente, bien a partir de sus actuaciones en la Festpielhaus, bien con independencia de ellas. Además, hay que tener en cuenta las grabaciones de óperas completas o de buenos fragmentos de las mismas realizadas desde el propio teatro: entre las dos guerras, extractos de **Parsifal** y de **El Anillo,** dirigidos por Siegfried Wagner, Karl Muck y Franz von Hoesslin, y las «integrales» de **Tristan** (1928) y **Tannhäuser** (1936), con Karl Elmendorff al pupitre, más algunos extractos de **Lohengrin, Walkiria** y **Sigfrido** bajo la batuta de Heinz Tietjen (1936), realizados en estudio. Después de 1945 se han grabado completas todas las demás óperas famosas del compositor, a excepción de **Rienzi,** algunas hasta dos veces, como **Lohengrin, Buque** y **Maestros. Parsifal** es recogido, desde el propio Bayreuth, nada menos que en tres ocasiones. La **Tetralogía,** en dos: Hans Knappertsbusch (1957) y Karl Böhm (1966).

Amalia Materna.

Alois Burgstaller.

La prehistoria

No existen, claro, registros de los pioneros del Festival, aquellos que estrenaron **Siegfried** y **Goterdämmerung** y llevaron a la «colina sagrada» por primera vez las otras dos componentes del **Anillo, Das Rheingold** y **Die Walküre,** creadas años antes en Munich. Entre ellos debemos recordar a la colosal Amalie Materna (1844-1918), primera «Brünnhilde» (1876) y primera «Kundry» (1882); a Georg Unger (1837-1887), el primer «heldentenor», que encarnó a «Siegfried», o a Franz Betz (1835-1900), primer «Wotan» (había sido ya, en Munich, primer «Sachs», en 1868). No se conocen tampoco prácticamente testimonios sonoros de otras voces cuya actividad se desarrolló antes de 1900 y que tuvieron importancia indiscutible: Rosa Sucher (1849-1927), que desplegó actividad en la ciudad bávara de 1886 a 1894 y fue la primera «Isolde» en Londres; la yugoslava Milka Ternina (1863-1941), que sólo actuó, en 1899, como «Kundry», personaje que llevaría a la producción pirata de **Parsifal** en Nueva York, y que motivó la ruptura de relaciones de Cosima Wagner con todos los artistas que intervinieron en ella; Therese Malten (1855-1930), primera «Kundry» después de la Materna, alternándose con Marianne Brandt (1842-1921) que, pese a ser «mezzo», hacía una gran «Leonore» **(Fidelio).** Edyth Walker (1867-1950), americana, «Kundry» y «Ortrud», en 1908. En el campo tenoril hay que citar a Heinrich Vogl (1845-1900), primer «Siegmund» y «Loge», que cantó, de 1876 a 1897, los demás «héroes», a excepción de «Siegfried», papel que, sin embargo, creó en Londres; a Heinrich Gudehus (1845-1909); a Hermann Winrelmann (1849-1912), primer «Parsifal»; a Albis Burgstaller (1871-1945), «Siegfried», «Parsifal» y «Siegmund» de 1896 a 1902; a Albert Niemann (1831-1917), primer «Siegmund» en Bayreuth y primer «Tristan» en el Metropolitan... De los bajos y barítonos han de destacarse: Karl Scheidemantel (1859-1923), importante «Amfortas» y «Sachs», primer «Faninal» **(Caballero de la rosa,** de Strauss); Theodor Reichmann (1849-1903), creador de «Amfortas», magnífico «Wolfram», y August Kindermann (1817-1891), primer «Titurel».

La historia

Ernestina Schumann-Heink y Lilli Lehmann son dos de las primeras grandes cantantes con actividad en Bayreuth que nos dejan grabada su voz. Ya se ha hablado de ellas. En seguida debemos citar a la increíble sueca Ellen Gulbranson (1863-1947), ilustre antecesora de las nórdicas que posteriormente se han ido haciendo famosas en este repertorio. Su enorme voz, homogénea y límpida, sirvió impresionantemente a «Brünnhilde», personaje que interpretó en Bayreuth ininterrumpidamente desde 1896, alternándose con la Lehmann, hasta 1914. Escasísimas y raras son sus grabaciones: según Riemens, se reducen a fragmentos de **Walkiria** y **Tannhäuser.** Más, mucho más grabó la norteamericana Lillian Nordica (1857-1914), que fue «Elsa» en 1894 y poseía una de esas voces «múltiples» capaces de cantar «Brünnhilde» una noche y «Violetta» la siguiente. Resaltable también Margarete Matzenauer (1881-1963), soprano y contralto indistintamente, húngara, gran «Isolde», creadora de «Eboli» **(Don Carlo),** en Nueva York. También Johanna Gadski (1872-1932), la sueca Olivia Fremstad (1871-1951), alumna de la Lehmann, gran «Isolde», trinfadora, como la anterior, en el «Met». Inmediatamente después de Frieda Hempel (1884-1955), gran soprano «coloratura» que actuó en pequeños cometidos en 1906 y 1908, es necesario mencionar a la fenomenal Emmy Destinn (1878-1930), de origen checo, primera «Senta» en Bayreuth (1901). Gran actriz e impecable cantante. Desfilan más tarde por el Festpielhaus un grupo muy significado de voces femeninas: Sigrid Oneguin (1889-1943), contralto sueca, «Fricka» y «Erda» en 1933 y 1934; Emmi Leisner (1885-1958), otra contralto, delicada y sensible, «Erda» y «Waltraute» en 1925; Lilly Hafgren (1884-1965), soprano lírica, que hizo «Freia», «Eva» y «Elsa» de 1911 a 1924; Frida Leider (1888-1975), extraordinaria «Brünnhilde», poderosa y dulce al tiempo, que actuó en Bayreuth de 1928 a 1938, triunfando como mozartiana en otros escenarios; María Müller

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

(1898-1958), cálida y vibrante «Elsa», exquisita «Eva», partes que interpretó de 1930 a 1939; la sueca Karin Branzell (1891-1974), estupenda «Fricka» y «Waltraute» en 1930 y 1931; Paula Buchner (1903-1963), «Brünnhilde» en 1942...

Auténtica edad de oro también para las voces masculinas, recogidas, como las femeninas, en su mayoría, para el disco, aunque a veces sea difícil distinguir el verdadero timbre y brillo que las caracterizaba a través de las viejas grabaciones. En la cuerda de tenor triunfan en Bayreuth y registran su voz: el checo Karel Burian (o Carl Burrian) (1870-1924), «Tristan» famoso, «Siegfried» de «gran plenitud y poder de sentimiento», según André Tubeuf, que estrenó, en Dresde (1905), el «Herodes» de **Salomé,** de Strauss; Ernst Kraus (1863-1941), un notable «Walther» (1901); Erik Schmedes (1866-1931), como «Parsifal» y «Siegfried»; Jacques Urlus (1867-1935), «Tristan» espléndido, de un refinamiento y dramatismo insólitos; Heinrich Knote (1870-1953), vibrante «Tannhäuser»; Ernest Van Dyck (1861-1923), «Parsifal» y creador, en París, del **Werther;** Heinrich Hensel (1874-1935), «Loge» y «Parsifal» en 1911. Transcurrida ya la primera guerra mundial encontramos a Fritz Wolff (1894-1957), patético «Parsifal» (1927); a Franz Völker (1899-1965), poderoso «Lohengrin», que actuó continuadamente de 1933 a 1942; a Helge Roswaenge, danés (1897-...), «Parsifal» varios años (1933-39); en fin, a Lauritz Melchior (1890-1974), probablemente la voz wagneriana más completa del siglo, ancha, timbrada, flexible, extensa... Gran «Tristan» y «Siegfried». Actuó de 1924 a 1931. Afortunadamente, grabó mucho y bien (extraordinario el álbum Da Capo). Por las mismas fechas empieza a darse a conocer otra gran voz, aunque de inferior rango artístico: Max Lorenz (1901-1975), más tosco y menos heroico, que hace su presentación en 1933 y se despide en 1952. Recordable asimismo es el sueco Set Svanholm (1904-1964), fino e inteligente, compañero de la Flagstad en otros escenarios. En Bayreuth actuó, como aquélla, poco.

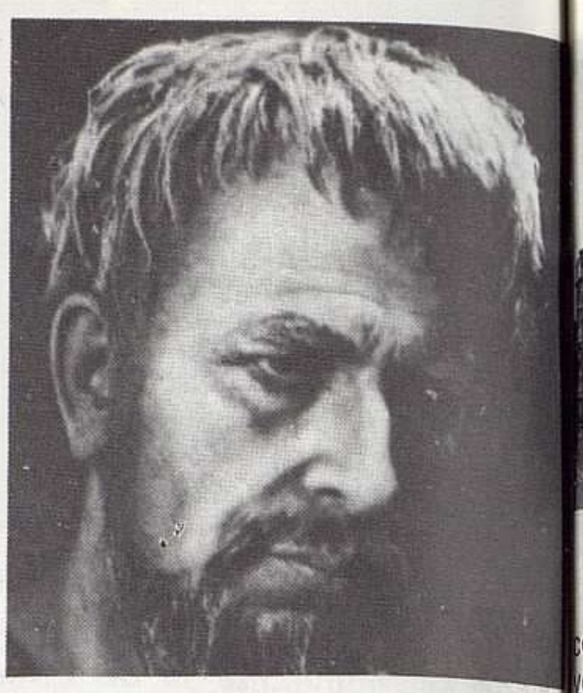
El primer gran «Wotan» del siglo es el ya citado Anton van Rooy, maestro en la declamación, que lo interpretó en los años 1897, 1899, 1901 y 1902. Lástima que no existan de él más que unas pocas grabaciones, realizadas ya en su declive. Después, hasta la primera guerra, encontramos a Walter Soomer (1878-1955), que interviene asimismo como magnífico «Sachs». En el año 1925 comienza sus actuaciones Friedrich Schorr (1888-1953), creador del «nuevo estilo», basado en el canto muy ligado y fluido, sustitutivo del imperante hasta entonces, que partía de la técnica expresionista del «sprechgesang». Schorr, húngaro de origen, fue uno de los grandes por la amplitud y robustez del instrumento, cálido y aterciopelado en centro y graves, algo corto arriba sin embargo, y por la elegancia y justeza de la dicción. A partir de 1933 y hasta 1942 es Rudolf Bockelmann (1892-1958) el encargado de dar vida al dios, lo que hace con propiedad, eficacia y gran sentido dramático, perfectamente com-

Carl Burrian.

Ellen Gulbranson.

probable si se escucha su «Leb wohl...» en la grabación del Covent Garden con Furtwängler (1937). Le sustituye Jaro Prohaska (1891-1965), voz importante, aunque menos bella y homogénea. Todos ellos destacaron también en la interpretación de otros personajes wagnerianos de barítono heroico. En esta línea han de significarse igualmente los nombres de Leopold Demüth (1861-1910), buen «Sachs» y «Gunter» Theodor Scheidl (1880-1959), «Amfortas» de 1924 a 1930; Hans Reinmar (1895-161), excelente también en esta parte; Heinrich Schlusnus (1888-1952), gran verdiano y «liederista» de excepción, que estuvo en Bayreuth sólo una temporada (1933); Herbert Janssen (1892-1965) y Berhard Hüsch (1901-...), estos dos más líricos, estupendos «Wolfram». Entre los bajos puros (aunque alguno cantara partes de barítonos en ocasiones): Paul Knüpfer (1865-1920), famoso «Gurnemanz», con Karl Muck, en 1901; más tarde «Hunding» y «Marke»; Richard Mayr (1877-1935), «Hagen» en 1902; Michael Bohnen (1877-1965), «Hunding» y «Daland» en 1914; Alexander Kipnis (1891), ruso de origen, una de las más bellas, timbradas, extensas y redondas voces de bajo que han existido, extraordinario «Gurnemanz» (escuchar su registro con Siegfried Wagner de 1927); Josef von Manowarda (1890-1942), versátil e intérprete, lo mismo que Ludwig Hofmann (1895-1964), de los más variados papeles de bajo o bajo-cantante.

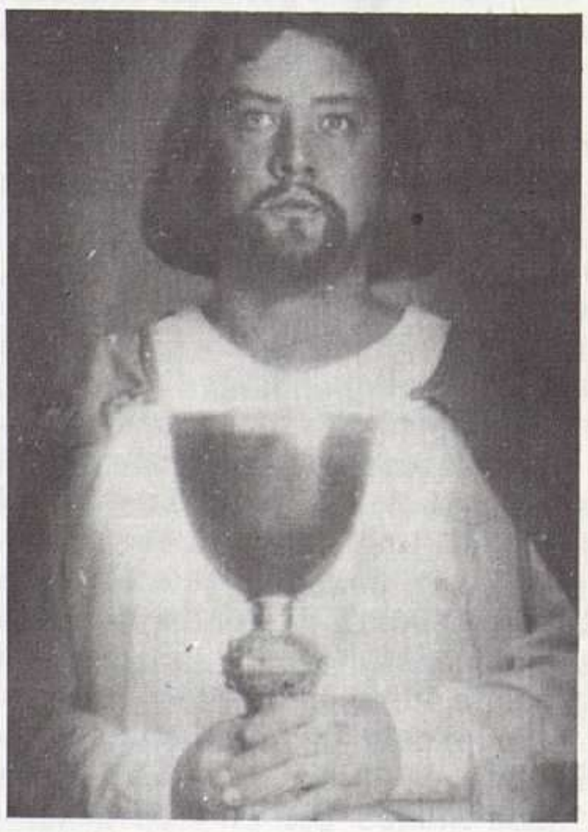
Después de 1945 hay que saludar el «Wotan» cálido, patético y profundo de Hans Hotter (1909), un gran artista, que afortunada-



Dos «Wotan» de excepción: Friedrich Schorr y Hans Hotter.

mente ha impresionado en disco muchas de sus actuaciones (grabación pirata de 1957 con Knappertsbusch) en Bayretuh, registrando también, en estudio, **El Anillo** con Solti. Cantó hasta 1966. Los posteriores, aun manteniendo una gran dignidad, como Theo Adam, que hace «Wotan» de 1963 a 1975 ininterrumpidamente (lo registra con Böhm), no llegan a aquella altura ni a la alcanzada años atrás por los «históricos». En lo concerniente a las sopranos, hay que recordar el paso meteórico, en 1934, de Kirsten Flagstad (1895-1962) como «Siglinda», aunque ella fue más tarde una de las grandes «Isolde» de la historia. Después deben señalarse tres nombres fundamentales: Martha Mödl (1912), que canta de 1951 a 1966; Astrid Varnay (1918), apasionante y apasionada «Brünnhilde», que aparece también en 1951; Birgit Nilsson (1918), voz inmensa, heredera, en su estilo, de las colosas nórdicas. Las tres, todavía en activo, sobre todo la tercera, han grabado íntegro **El anillo.** A mencionar igualmente a Leonie Rysanek (1921), Annelies Kupper (1906), Inge Borkh (1917), Gré Brouwenstijn (1915) y Elisabeth Grümmer (1911), que cantan partes más líricas (a recordar la magistral «Eva» de Grümmer, recogida en pirata, con Knappertsbusch, y recogida años antes en estudio, con Kempe). Más recientemente, Anja Silja, Gwyneth Jones y Berit Lindholm han tenido cierto predicamento, aunque a niveles muy inferiores. Las contraltos aparecen dominadas sobre todo por la magnífica Margarete Klose (1902-1968), que interviene de 1936 a 1942.

El más grande tenor de la posguerra ha sido Wolfgang Windgassen (1914-1974), de voz cálida y sugerente, de ancho y personalísimo lirismo; un gran talento dramático. Ha sido el «Walther» ideal, aunque ha interpretado y grabado todos los grandes papeles heroicos wagnerianos. Más dramático y oscuro, aunque de timbre menos atractivo, Ludwig Suthaus (1906-1971). Interesantes las aportaciones de Ramón Vinay, «Otello» célebre, intenso «Siegfried», y Jon Vickers (1926), juvenil «Siegmund» en 1958. Posteriormente, muy poca cosa. El «heldentenor» ha ido desapareciendo paulatinamente. Quizá sus últimos ejemplos hayan sido los citados, Hans Hopf (1916), demasiado tosco, y Jess Thomas, más artista, pero corto de facultades. Los Cox, Brilioth, Kollo u Hoffmann, últimas «luminarias» bayreuthianas, no han confirmado sino esa decadencia. Ha de pensarse lo mismo en relación con las voces femeninas. El panorama es algo más consolador en las cuerdas graves de varón, ya que hoy, después de buenos y honestos ejemplos como Josef Greindl (1912), ludwig Weber (1899-1974), bajos, y Gustav Neidlinger (1912), George London (1920) y Hermann Uhde (1914-1965), barítonos, están bastante bien representados por Talvela, Ridderbusch, Moll o Crass. Los últimos «Wotan», Stewart, McIntire o Sotin, son, sin embargo, de relativa calidad.



Lauritz Melchior («Parsifal»).

Wolfgang Windgassen («Siegfried»).

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

VIENA Y SALZBURGO

Ciudades muy próximas, tradicionales centros musicales, suelen compartir desde antiguo artistas y público. Poseen, no obstante, diversa significación, ya que la capital centra sus actividades en las temporadas fijas de la Opera y de la Filarmónica, mientras la ciudad del Salz, antiguo balneario, organiza todo en torno a su festival de verano, muy orientado hacia Mozart, aunque modernamente, impulsado por la fiebre de von Karajan, haya ampliado a otras fechas su actividad. Los grandes cantantes de la Opera de Viena han desfilado por el histórico arzobispado. El disco ha sido testigo, también aquí, del paso por estos escenarios de las voces más notables, bien recogiéndolas en directo, bien captándolas en estudio al socaire de sus actuaciones en aquéllos. Repasemos algunos de los nombres señeros y de más significativa trascendencia artística y discográfica.

Antes debemos recordar, sin embargo, a los históricos que, o no grabaron o lo hicieron muy tarde. En Viena triunfa, como en Bayreuth, la Materna, soprano «de casa» de 1869 a 1897. Algo más tarde, Winkelmann, que actúa de 1883 a 1906 e interpreta el primer «Tristan» y el primer «Otello» vieneses. La Ternina deja constancia, a finales de siglo, de ser la más grande «Isolde» y la mejor «Leonore», mientras que Irene Abendroth (1872-1932) es aplaudida en partes más ligeras («Lucia», «Rosina», «Violetta»). De 1892 a 1908 Wilhelm Hesch (1860-1908), checo, sienta cátedra como extraordinario «Osmin», al tiempo que Selma Kurtz (1874-1933), comparada a la Melba, asombra por su cambiante arte: de «Sieglinde» y «Eva» a «Gilda» y «Lucia».

Los primeros años del siglo son muy importantes en la Opera Imperial, ya que coinciden con el mandato de Gustav Mahler, quien revolucionó estructuras y estilos. Bajo su batuta triunfan, junto con Hesch o Winkelmann, Slezak, Marie Gutheil-Schoder (1874-1935), «Oktavian» excelente; Richard Mayr, gran «Ochs»; Lucie Weidt (1879-1940), creadora de la «Mariscala» straussiana y de «Kundry» en Viena, y Edyth Walker, presente en las carteleras de 1895 a 1903. Con Lotte Lehmann (1888-1976), ligada a Viena desde 1916, y Elisabeth Schumann (1885-1952), se inaugura una nueva gran época, en la que intervienen también la checa Maria Jeritza (1887), famosa «Tosca» y «Carmen», ligada al teatro, con altibajos, desde 1911 a 1950; Gertrude Kappel (1884-1971) y Rose Pauly (1894), wagnerianas; Alfred Jerger (1889), Emil Schipper (1882-1957), barítono y bajo-barítono, respectivamente, muy ligados también a Munich y a Salzburgo (el segundo creó en aquella ciudad, en 1917, el «Borromeo», del **Palestrina** de Pfitzner)... La Lehmann, voz lírica de gran aliento, triunfa también en Salzburgo, en 1928, como «Marschallin», como mozartiana y como apasionada y tierna «Leonore». Como delicada y exquisita mozartiana brilla asimismo la Schuman, muy lírica, que canta con éxito en ambas ciudades «Zerlina», «Susana» y «Blondchen», y que se exhibe también en la «Sophie» del **Caballero.** Grandes intérpretes de Mozart entre las dos guerras son —siguiendo la huella de Geraldine Farrar (1882-1967) y Frieda Hempel, que hace «La Reina de la Noche», en Salzburgo, en 1911— María Ivogün (1891), Richard Tauber (1892-1948), uno de los más elegantes y trascendentales tenores de este repertorio, que se presenta en Salzburgo en 1920 y en Viena en 1926 (curiosamente, como «Calaf»); Elisabeth Rethberg (1894), «Doña Elvira» de excepción (Salzburgo, 1937), de técnica impecable, gran «Aida»... Junto a Tauber han de citarse otros dos tenores espléndidos también en Mozart, aunque de características diversas a las de aquél y orientados a repertorios en conjunto diferentes: Karl Erb (1877-1958) y Helge Roswaenge. El primero, voz lírico-ligera, fue un maestro en el decir, «Palestrina» en la representación muniquesa de 1917, sensacional «Evangelista» en Bach y soberbio «liederista» (al lado de Lehmann, Schumann, Tauber y otros). Marido de Ivogün. El segundo, ya elogiado en Wagner, fue, en base a su amplia y extensa voz de «lírico-spinto», un versátil intérprete, comodín en cualquier terreno. Famosos fueron sus «Tamino» salzburgueses de los años treinta con Toscanini y Walter. Notable «liederista» fue igualmente Tiana Lemnitz (1897), lírica de gran pureza, que brilló de manera especial en Mozart y Weber. Para la historia queda su «Agathe» de 1939, en Salzburgo, bajo la dirección de Knappertsbusch. Tan conectado a la capital del Danubio como Tauber o Roswaenge estuvo el inglés Alfred Piccaver (1884-1958), si bien se centró particularmente, en un buen uso de su voz lírica, en el repertorio italiano y francés. Mozart es también punto de partida en las dos ciudades para las actuaciones de los italianos, ya mencionados en La Scala, Borgioli y Pinza, y para las del húngaro Koloman von Pataky (1896), bellísima voz de tenor, y del norteamericano Charles Kullmann (1903), estimable «Walther» en **Meistersinger** con Toscanini (Salzburgo, 1936), que realiza, a las órdenes de Bruno Walter, la primera e histórica grabación de **La canción de la tierra.** En ella participa también la «mezzo» sueca Kerstin Thorborg (1896-1970), voz muy interesante, magnífica wagneriana. Max Lorenz aparece también en estos escenarios, en donde es considerado el mejor «Otello» desde Slezak. A destacar por las mismas fechas las actuaciones salzburguesas de Mariano Stabile.

En los años cuarenta-cincuenta se consolidan varios nombres importantes: los tenores Anton Dermota (1910), insigne mozartiano, que debuta en Viena con **Traviata** (1936) y en seguida es llamado a Salzburgo por Toscanini; Julius Patzak (1898), artista inteligente y dúctil, «Florestan» y «Palestrina» de excepción, y Leopold Simoneau (1920), canadiense, virtuoso en las agilidades, maestro en los reguladores, que canta en ambas ciudades, sobre todo Mozart, a lo largo de la década de los cincuenta. Los barítonos y bajo-barítonos Erich Kunz (1909), «Fígaro» excelente; George London, con su poderosa solidez vocal; Paul Schoefler (1897), humanísimo «Sachs» y «Pizarro» siniestro; Hans Hotter, que da también lecciones de «lied»; Hans Reinmar; Willi Domgraf-Fassbaender (1897), relevante mozartiano, agudo y elegante; Otto Edelmann (1916), contundente y vigoroso, creador de un «Ochs» algo bufo, pero eficaz, papel en el que brilla también en Viena Jaro Prohaska. Son muchos y excelentes los bajos que actúan en estos teatros. Citemos entre ellos a los ya mencionados Manowarda y Hofmann y a dos nuevas figuras: Emanuel List (1890-1967) y Salvatore Baccaloni, especialistas en los grandes personajes wagnerianos («Hunding», «Marke», «Hagen») y mozartianos y rossinianos bufos («Leporello», «Don Bartolo»), respectivamente. Italiano, como éste, es el milanés Siepi, «Don Giovanni» sutil y sensual al tiempo, magnífico continuador de Pinza, componente del gran reparto que en años sucesivos (1953 y 54) actúa en Salzburgo con Furtwängler en aquella ópera, sesiones recogidas todas ellas en disco. Recordemos otros nombres de este **Don Juan:** Elisabeth Grümmer, inigualable «Doña Anna», sentida y lírica; Elisabeth Schwarzkopf (1915), magistral «Doña Elvira»; Erna Berger (1900), fresca e intencianada (pese a la edad) «Zerlina».

Lotte Lehmann («Leonore» y Richard Mayr («Rocco») en la histórica representación de Fidelio **en la Opera de Viena en 1927 (foto Biblioteca Nacional Austríaca).**

La Flagstad pasa por Salzburgo en 1950, en donde, con Furtwängler, Patzak, Schoefler, Greindl y Schwarzkopf interpreta **Fidelio** en una memorable puesta en escena (recogida también en pirata). Dentro del campo dramático hay que nombrar también a Nilsson y a Gertrud Grob-Prandl (1917), enorme voz, aunque a veces ligeramente destemplada. Más líricas, Lisa della Casa (1919), estupenda sobre todo en Strauss; Sena Jurinac (1921), yugoslava, cálida e inteligente, e Irmgard Seefried (1919), sensible y llena de encanto. Más lírica aún, Hilde Güden (1917), acertada, pese a una apreciable gangosidad, tanto en el repertorio alemán y austríaco como en el italiano. Como las anteriores, a excepción de las dramáticas, resaltable «liederista», campo que no cultivó la búlgara Ljuba Welitsch (1913), centrada particularmente en Strauss, de cuya «Salomé» hacía una verdadera creación. Brilló también como «Tosca» y «Aida». A su lado hay que recordar asimismo a María Reining (1905-...), elegante «Mariscala» y «Arabella», que actuó en Viena y Salzburgo de 1931 a 1955. De entre las «mezzosopranos» es necesario volver a citar a Margarete Klose, wagneriana y verdiana por igual, y a su lado a Elisabeth Höngen (1906), aclamada en un gran **Orfeo** (Gluck) vienés de 1949, y a Maria Olczewska (1892-1969), que cultivó varios géneros, incluso la opereta. Esposa de Schipper.

A finales de la década de los cincuenta acuden a Salzburgo y Viena numerosos cantantes americanos, que vuelven después año tras año. Recordemos algunos nombres, famosos también en el

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Edyth Walker, Paul Schoeffler, Dietrich Fischer-Dieskau y Margaret Price. Tres «históricos» y una recién llegada.

disco: Leontyne Price (1927), espléndida lírico-dramática de color, «Aida» en 1958 (Viena) y «Doña Anna» en 1960 (Salzburgo); Teresa Stich-Randall, ya nombrada; John Vickers; Anna Moffo (1935); Grace Hoffmann (1925)... Es también el momento en que cuaja por completo la costumbre, iniciada tras la guerra, de representar todas las óperas en su lenguaje original. Empiezan a acceder así a la Staatsoper vienesa (la Volksoper se ocupa habitualmente de las producciones más localistas) y al Festpielhaus salburgués numerosos cantantes italianos encargados de dar las versiones «auténticas» de las óperas de sus compositores, Verdi y Puccini sobre todo. Triunfan así, entre otros muchos, Renata Tebaldi (desde 1959), Carlo Bergonzi (1958), Sesto Bruscantini, Fernando Corena, Graziella Sciutti, que aparece en la capital en 1956, espléndida en Mozart, como los dos anteriores.

En 1957 se presenta en Salzburgo Nicolai Gedda interpretando «Belmonte» y la ópera, de Liebermann, **Escuela de esposas.** Artista muy estimable y versátil, tiene una discografía enorme, lo que le empareja al no menos versátil Dietrich Fischer-Dieskau (1925), barítono de excepcional musicalidad, cultivador de todos los géneros. Después de sus experiencias en Bayreuth aparece en Salzburgo, en 1957, en donde interpreta, lo mismo que en Munich, Berlín o Viena, todo el repertorio alemán o italiano. Magnífico en Mozart, es, quizá por encima de cualquier cosa, un extraordinario «liederista», género en el que destaca asimismo Hermann Prey, de timbre algo más rico, y que hace un «Papageno» fuera de serie. Al lado de ellos, Walter Berry, de instrumento más grave, frecuenta también estos teatros. Le ha acompañado muchas veces su mujer, Christa Ludwig (1928), que se presentó en Salzburgo con «Cherubino» en 1954 y está unida a Viena desde el 55. «Mezzo» capaz de cantar a tono **Fidelio,** que tiene registrado. Junto a ellos el sensacional Fritz Wunderlich, tenor mozartiano excepcional, muerto en plena juventud, y dos bajos muy importantes: Gottlob Frick (1906-...), en Viena y Salzburgo desde 1953, gran «Sarastro», «Gaspar» y «Rocco», y Kurt Böhme (1908-...), algo menos profundo, cultivador de similar repertorio y señalado «Ochs».

Hoy Viena y Salzburgo siguen estando, como antes, a la cabeza en la calidad de sus producciones operísticas y de sus «liederabend». Puede que aquí, al no ser Wagner lo principal ni estar centrado todo en el repertorio italiano, se note menos la crisis que puede apreciarse en otros lugares. Son pocos los «genios», los fenómenos vocales de excepción, pero existe un interesante grupo de cantantes de diversas nacionalidades que pueden ofrecer muy aceptables prestaciones en Mozart, Strauss e incluso los italianos. Aparecen dominados por las cuerdas de soprano y de bajo. Entre las primeras señalemos a la inglesa Margaret Price, la neozelandesa Kiri Te Kanawa, las americanas Helen Donath, Arlene Auger o Judith Blegen; la suiza Edith Mathis, la alemana oriental Anna Tomowa Sintow, la alemana occidental Gundula Janowitz, la polaca Teresa Zylis-Gara o la rumana Ileana Cotrubas. Abunda la «mezzosoprano» aguda o ligera, como nuestra Teresa Berganza o la estadounidense Frederica von Stade, de similar repertorio. Más robustas, pero no dramáticas, las también norteamericanas Tatiana Troyanos e Ivonne Minton, así como la alemana Brigitte Fassbaender (hija de W. Domgraf-Fassbaender). Todas han actuado en Salzburgo y Viena, lo mismo que los bajos Kurt Moll, Karl Riddersbuch, Martti Talvela o los bajo-barítonos Theo Adam (todavía en gran forma), Nicolai Ghiaurov y Tom Krause.

METROPOLITAN OPERA HOUSE, DE NUEVA YORK

Gloriosa historia la del teatro situado en Broadway, entre las avenidas 39 y 40 de Nueva York. Inaugurado, con un **Fausto,** el 22 de octubre de 1883, conoció las sucesivas direcciones artísticas de Henry Abbey (entre 1883 y 1890), Walter Damrosch (los dos años siguientes) y, de nuevo, Henry Abbey, entre 1893 y 1898, ayudado por Edward Schoeffel y Maurice Grau. Este último se hizo cargo del teatro, en solitario, el año 1898, fecha de arranque de nuestro forzosamente breve panorama, que dividiremos en cuatro períodos, de acuerdo con los cuatro grandes directores artísticos del «Met», cuya actividad cubre tres cuartos de siglo, hasta nuestros días, y cuyos nombres son: Maurice Grau (1898-1903), Giulio Gatti-Casazza (1908-1935), Edward Johnson, que «reina» durante el siguiente quinquenio, y, finalmente, Rudolf Bing, de 1950 a 1972.

Primer período: 1898-1908: Grau y Conried.

El checo Maurice Grau (1849-1907) simultaneó su función rectora del teatro neoyorquino con la del Covent Garden londinense. Esta su segunda etapa fue calificada de «edad de oro». Y no parece exagerado, como a continuación veremos. Mala salud le obligó a abandonar su cargo en 1903, en el que le sucedió Heinrich Conried, con similares elencos y la incorporación de dos de las mejores batutas operísticas de la época: Gustav Mahler y Félix Mottl.

Durante este período tuvo lugar la «première» mundial, fuera de Bayreuth, de **Parsifal,** en contra de las previsiones del propio Wagner. Múltiples y destacados cantantes de la «Colina Sagrada» cantaron en el «Met» durante estos años: Lilli Lehmann, Johanna Gadsky, Lillian Nordica y Olive Fremstad. También la soberbia contralto Ernestine Schumann-Heink, citada, como las anteriores, bajo el epígrafe de Bayreuth. Aparte estos nombres, cómo no destacar el de Milka Ternina, croata, sobresaliente en **Fidelio, Tristán** y **Parsifal;** participó en el «estreno» de esta última. Técnica excelente la de Marcella Sembrich, polaca (1858-1935), no sólo brillante «Violetta», «Rosina» o «Lucia», sino también consumada «liederista». Y brillantísimas cantantes y actrices Emma Eames (Shangai, 1865-1952) y Geraldine Farrar. La primera debutó con enorme éxito en París, 1889, como «Juliette», al lado de Jean de Rezske y bajo la batuta del propio Gounod. Carrera simultánea en «Met» y Covent Garden. Inolvidable «Tosca». Bellísima, de personal magnetismo, fue la Farrar, tan a gusto en «Butterfly» o «Angélica», como en «Gilda», «Manon» o «Carmen».

Entre las voces varoniles, los célebres hermanos de Rezske, polacos: Jean (1850-1925) y Eduard (1853-1917). Bajo éste, tenor aquél, quien fue uno de los más célebres de su siglo, versátil intérprete del repertorio francés, alemán e italiano. Acerca de Enrico Caruso, rey del «Met» durante el primer veintenio de nuestro siglo, nada que añadir. Pero sí mencionar, al menos, a su rival Alessandro Bonci (1870-1940), no citado en La Scala. Voz algo corta, pero de lírica belleza y fraseador sutilísimo. Célebre su «E scherzo» del **Ballo** verdiano, con inimitable risa interpolada.

De los barítonos destaca Antonio Scotti (1866-1936), paisano y habitual compañero de Caruso. Actuó en el «Met» desde su debut como «Scarpia», en 1899, hasta 1934, brillando, además, en «Don Juan», «Falstaff» y «Rigoletto».

Jean de Reszke como «Raoul» (Hugonotes).

Emma Eames en «Tosca».

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Lamentablemente, las grabaciones de estos cantantes decepcionan por una causa u otra. A veces es la muy deficiente técnica, caso de Eames o Ternina, o la incompatibilidad de los viejos sistemas de registro con el tipo de voz (Bonci). Respecto de la Sembrich, ésta se acercó ya muy mayor al disco. Mejores son los casos de Farrar o Scotti, que registraron excelentes piezas de conjunto con Caruso, aunque la voz de aquélla no sea restituida en plenitud. Ignorable, por causas análogas a las ya citadas, el legado de los De Rezske.

Segundo período: 1908-1935: Giulio Gatti-Cassazza.

Durante veintisiete años mantuvo el empresario italiano un alto nivel, similar al de sus predecesores, sabiendo compaginar la calidad con las exigencias de taquilla. Si entre 1908 y 1915 contó con la batuta de Arturo Toscanini (y la de Mahler, por poco tiempo), a partir de tal fecha tuvo a su servicio las de Bodansky y Tulio Serafin, entre otros.

El número y calidad de voces que contempló el público neoyorquino es tal que permite apenas un brevísimo apunte.

Hasta el final de la guerra los más relevantes nombres de soprano son, aparte nuestra Lucrezia Bori, los de Emmy Destinn, Frieda Hempel, Rosa Raisa (1893-1963), Luisa Tetrazzini (1871-1940) y Frances Alda (Nueva Zelanda, 1883-1952). Esta última fue esposa de Gatti-Cassazza, entre 1910 y 1928. Brillantísima artista, especialista en Puccini, como nos revelan sus estupendos registros Víctor de principios de los años diez. Emmy Destinn, «una de las más grandes sopranos que haya escuchado» (Rosa Ponselle «dixit»), debutó en el «Met» el 16 de noviembre de 1908 con **Aida,** bajo la batuta de Toscanini, también debutante en América. Versatilísima artista, dominadora no sólo de los repertorios habituales, sino también del checo, ruro y alemán, estrenó, entre otras, **La Fanciulla del West.** Rica discografía, que muestra su estupenda línea y su estilo. Frieda Hempel, asidua de los teatros centroeuropeos, fue algo más que una excepcional coloratura (poseyó el «sol» sobreagudo). Sus discos son excelentes y a menudo excepcionales (Celletti). No podríamos omitir a la internacional Rosa Raisa, una de las más fenomenales voces de este siglo, que no sólo estrenó en La Scala **Turandot** y el **Nerone,** de Boito, sino que brilló en Verdi y en el repertorio de «falcón» **(Hugonotes, Juive).** Soberbias sus grabaciones acústicas de entre 1920 y 1924.

Dos deslumbrantes contraltos dominaron este período en el «Met»: Louise Homer (1871-1947) y Margarete Matzenauer. Húngara

Giulio Gatti-Cassazza (caricatura de Caruso).

Emmy Destinn.

ésta, fue no sólo «Carmen», «Orfeo» o «Dalila», sino también «Brunilda», «Isolda» o «Selika».

Martinelli brilló entre los tenores de esta época como Pasquale Amato (1878-1942) entre los barítonos. Cantante magistral, digno émulo de los «grandes» Stracciari, Ruffo..., imperó desde 1908 hasta su retirada en 1924. Recomendamos la escucha de sus Fonotipia milaneses de 1907, los HMV de 1912 o los Víctor de 1911-1915, y en especial su Verdi y el «Prólogo» de **Payasos.**

A partir de la guerra, y manteniéndose muchos de los nombres citados, surgieron otras estrellas de primera magnitud, cuya cabecera de honor debe corresponder a Rosa Ponselle. Napolitana de origen, nació en U.S.A. en 1897. Vive todavía, dedicada a la enseñanza, en Baltimore. Con María Callas, a la que le unen ciertos parentescos de estilo y repertorio y a la que aventajaba en belleza vocal, la dramática más importante de este siglo en el repertorio italiano. Debutó en **La Forza,** con Caruso, en 1918, puliendo luego su estilo con Tulio Serafin (de nuevo, como Callas). Voz increíblemente bella, torrencial, vibrantísima, se retiró en plenitud, en 1937, aunque grabaciones semiprivadas, realizadas a los sesenta años, nos la muestren como consumada intérprete de «lieder» y canciones, y en envidiable forma. Discografía enorme e indispensable. Destaquemos sus **Norma, Vestale, Gioconda** y todo Verdi.

Junto a ella, los nombres familiares de Amelita Galli-Curci (1883-1963) y Lily Pons (1904-1974) en el repertorio ligero; y los de Elizabeth Rethberg, Maria Jeritza y Grace Moore (1901-1947),

Rosa Ponselle.

en lo lírico y dramático. También Claudia Muzio, y en ópera germana, Flagstad, Lotte Lehmann, Leider y Olczewska, ya citadas.

Entre los varones, Gigli, Lauri-Volpi y Schipa, junto a Melchior, en la cuerda tenoril. Ya citados, así como Pinza y De Luca, nos limitaremos a glosar brevemente a Edward Johnson (Canadá, 1878-1959) y Lawrence Tibbett (1896-1960). Nace el primero en Ontario, 1881. Completa sus estudios en Italia, donde debuta, en Padua, 1912. Primer «Parsifal» en La Scala, así como «Luigi» y «Rinuccio» **(Tríttico).** Finalmente, el «Met» le escucha por vez primera en **L'amore dei tre Re,** de Montemezzi; su carrera en el teatro se prolonga más allá de 1935, fecha en la que se le nombra «General Manager». Entre 1950 y 1959, año de su fallecimiento, se dedica a la enseñanza, en Ontario. Discografía corta en cantidad, pero no en calidad. Por su parte, Lawrence Tibbett (1896-1960) debuta en el «Met» en 1923, aunque su consagración ocurre con un histórico «Ford» **(Falstaff),** que le granjeó, en 1925, una de las mayores ovaciones de «la casa». Excelentes calidades histriónicas y vocales; asimismo excelente técnica, en particular un uso del registro «misto» (mixto, de los registros de «cabeza» y «pecho») «calcado de Giuseppe de Luca», según Lauri-Volpi (10). Espléndidos todos sus registros anteriores a 1940, de los que destacaríamos un soberbio «Prólogo» de **Payasos.**

Tercer período: 1935-1950, Edward Johnson.

Al igual que con Gatti Casazza, los problemas presupuestarios no impidieron el logro de funciones antológicas, en particular algunas wagnerianas, con primerísimos directores (Rodzinski, Szell, Walter...) y cantantes (Flagstad, Traubel, Melchior, Schorr, Janssen, Kipnis, List...). El contrato fonográfico entre el «Met» y Columbia ha impedido, felizmente, la pérdida de muchos de esos tesoros. Destaquemos el recientemente publicado **Tristan** de 1940 con Flagstad y Melchior. Tras la marcha de esta última, en 1941, ase-

Dos grandes wagnerianos del «Met»: Kirsten Flagstad y Alexander Kipnis.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Zinka Milanov como «Maddalena» (Andrea Chenier).

Jussi Bjoerling en Faust.

guró el relevo Helen Traubel (1899), y más adelante Margareth Harshaw (1912) y la «mezzo» Kerstin Thorborg.

Entre las sopranos de repertorio italiano recordamos a Patricia Munsel (1925), Dorothy Kirsten (1917) y Grace Moore (1901-1947), vinculadas, respectivamente, a las películas **Melba, El Gran Caruso** y **New Moon.** Pero los nombres más destacables son, sin duda, los de Zinka Milanov (1906) y Bidú Sayao (1902). La primera resulta familiar al buen discófilo, gracias a sus registros para RCA. Pese a estar grabadas a los cuarenta y cinco años rebasados, sus **Trovador** y **Aida** son piedras miliares en la discografía verdiana. Menos popular la brasileña, mujer del barítono Giuseppe Danise, fue notabilísima «Mimí», «Violetta», «Zerlina», «Juliette», y sobre todo «Manon» y «Carolina» **(Matrimonio Segreto),** entre 1937 y 1951. Su catálogo, fundamentalmente en la serie «Golden Age Opera», nos redescubre una muy bella voz, algo corta de volumen, pero usada con genio e ingenio, a más de una dicción nitidísima y un chispeante fraseo.

Entre las «mezzos» de esta época, Risë Stevens (1913-...), «Carmen» y «Orfeo» con Reiner y Monteux (RCA), y Nan Merriman (1920), de carrera y discografía internacionales.

Un brillante dúo tenoril: Richard Tucker (1914-1976) y Jussi Björling (1907-1960). La carrera del primero se inició en el «Met» con «Enzo» (1945), a lo largo de la cual dejó numerosas e importantes grabaciones. Bellísima voz la del segundo, acompañada de una excelsa línea de canto, especialmente en Puccini, cuyos «Rodolfo», «Des Grieux», «Cavaradossi», «Calaf», ha inmortalizado en disco (RCA). Inolvidable también como «Fausto», «Romeo», «Manrico», «Turiddu» y «Canio». Uno de los «grandísimos». No olvidemos tampoco a Jan Purce (1904).

Y un brillante cuarteto de barítonos: Frank Guarrera (1923), Alessandro de Sved (1906), Leonard Warren (1911-1960) y Robert Merrill (1917). En las grabaciones de Toscanini para NBC fue el primer «Ford» en **Falstaff,** y «Germont» y «Renato» el último citado, cuya carrera aún continúa, y que ha poseído una brillantísima voz baritonal. De Sved fue discípulo de Stracciari, cuya excelente línea heredó. Durante 1940-1950 hizo «Boccanegra», «Rigoletto», «Macbeth» y «Renato» en el escenario neoyorquino; y «Don Juan» con Klemperer al regreso de éste a Budapest tras la guerra. Finalmente, Warren fue uno de los mejores verdianos de su época. Destaquemos, de su amplísima discografía para RCA, su patética encarnación de «Macbeth», en el que figura como «Banquo» Jerome Hines (1921-...), versátil bajo que debutó en el «Met» en 1947.

Leonie Rysanek como «Marschallin».

Leontyne Price en Il Trovatore.

Cuarto período: los años de Bing, 1950-1972.

Entramos así en el reinado, que dura prácticamente hasta nuestros días, de Sir Rudolf Bing. Vienés de nacimiento (1902), inicia su carrera de empresario en Viena (1923), prosiguiéndola en Darmstadt y Berlín, Glyndebourne (1936), Edinburgh (1947), hasta llegar al «Met» en 1950. Sus veintidós años al frente del teatro son historia reciente, hecha de nombres ilustres, en su mayoría no sólo vivos, sino también activos. Ha sido desvelada por su principal actor en el excelente libro **5000 Nights at the Opera,** por el que desfilan una serie de nombres —muchos ya citados en otros capítulos de este trabajo— cuya sola enumeración es labiorosa siendo casi todos familiarísimos al aficionado. ¿Quién, en efecto, desconoce a Martina Arroyo (1940), Eileen Farrell (1920), Mattiwilda Dobbs (1925), Anna Moffo, Beverly Sills (1929), Regina Resnik (1922), Roberta Peters (1930)? ¿Qué puede decirse nuevo sobre la soberbia cantante-actriz que es Leonie Rysanek o sobre la fascinante voz de Leontyne Price? Mencionemos, en cambio, el tardío debut metropolitano de Marian Anderson (1902), que tuvo lugar, en 1955, como «Ulrica». Fue Toscanini quien dijo: «Voces como ésta aparecen una cada siglo». Junto a ella, en la cuerda grave femenina, Grace Hoffmann, Rosalind Elias (1931), Shirley Verrett (1933), Marylin Horne (1934), Grace Bumbry (1937) y Lily Chookasian. Más recientemente, la deliciosa voz de Frederica von Stade.

Aparte Richard Tucker, mencionemos entre los tenores a Sandor Konya (1923) y a James McCracken (1926). Destaquemos de los barítonos a Cornell McNeil y Sherrill Milnes; y a George London, Giorgio Tozzi (1923) y al joven Justino Díaz (1940), de la cuerda grave masculina.

Al alto nivel de estos años han colaborado las mejores batutas mundiales: Bernstein, Böhm, Karajan, Maazel, Mitropoulos, Mehta, Steinberg, Stokowsky y un largo etcétera.

REINO UNIDO

Covent Garden. Londres.

De igual forma que para Italia y Norteamérica hemos tomado como puntos de referencia los teatros de La Scala y Metropolitan, el Covent Garden londinense, junto con Manchester, y los festivales de Glyndebourne y Edinburgh serán considerados como focos de este forzosamente breve panorama de artistas, británicos de origen o colaboradores de los centros citados.

Una selección de grandes voces no podía marginar la de la fantástica coloratura que fue Luisa Tetrazzini (1871-1940), quien causó sensación en el Covent Garden entre 1908 y 1912 como «Violetta» y «Lucia». Una de las pioneras del fonógrafo, sus discos, aunque imperfectos técnicamente, demuestran un virtuosismo vocal rayano en la perfección. Cronológicamente posteriores son Maggie Teyte (1888), Margareth Sheridan y Eva Turner (1892). La primera fue exquisita «Melisande», «rôle» que estudió con Debussy; la Sheridan es recordada por sus vinculaciones con el repertorio verista **(Belfagor, Iris, Wally);** y la Turner, por su «Turandot», reputada ideal por Alfano, aunque también destacó en Verdi y Wagner. Joan Cross (1900), fundadora del English Opera Group en 1945, estrenó numerosas obras de Britten. Destaquemos también a la neozelandesa Joan Hammond (1912), de abundante discografía, y a Amy Shuard (1924), Adele Leigh (1928), Jenifer Vyvyan y, naturalmente, a Joan Sutherland (1926). Ella es, sin posible disputa, una de las mejores voces de este siglo: lírica plena, pero con una extensión y mecanismo sin rival, ha sido una de las revitalizadoras del interés por Bellini y Donizetti y, en general, por el «bel canto». Soberbia y amplísima discografía, de recitales y óperas completas, abarcando estas últimas desde «Lucia», «Elvira» y «Amina» hasta la mismísima «Turandot».

Bien representada la cuerda grave femenina en las islas: Kathleen Ferrier (1912-1953) ha sido la más adorable voz de contralto en este siglo. Artista de musicalidad exquisita, su carrera se vio truncada en plena madurez. Más vinculada al «lied» y al concierto que a la ópera, recordemos, sin embargo, sus memorables **Orfeo** de Glyndebourne (1947 y 1953). Janet Baker es hoy, en cierto sentido, su sucesora. Cantante y artista realmente excelsa. Recordemos también a Josephine Veasey y Helen Watts.

En la cuerda de tenor nombremos a Richard Lewis (1914-...) y Peter Pears (1910-...), sutilísimos artistas. En marcha cronológica inversa encontramos a James Johnston (1900), de estupenda voz dra-

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

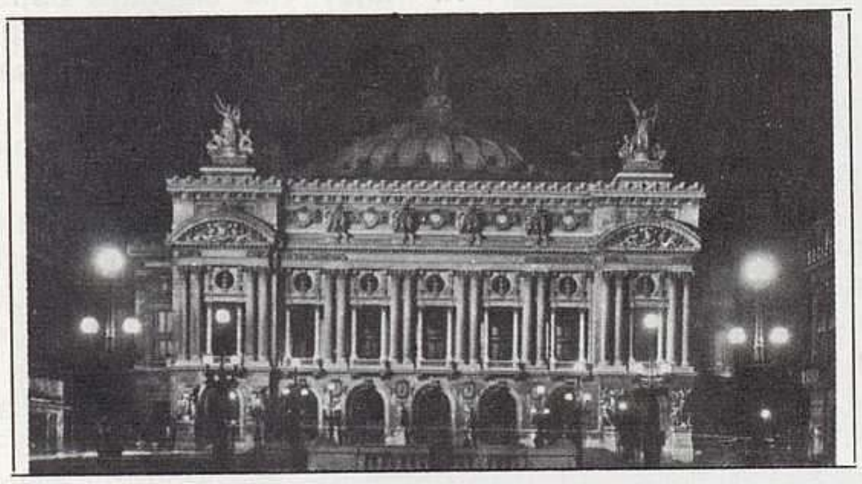
Maggie Teyte («Melisande»).
Foto colección Andre Tubeuf.

Joan Sutherland.

mática; al lírico Heddle Nash (1896-1961), sobresaliente «David» y «Ottavio», y, sobre todos, a John McCormack (1884-1943). Su carrera operística abarca sólo de 1906 a 1913, fecha en que voluntariamente abandonó la escena: era mediano actor. Pese a ello, su voz nítida y limpida, su impecable fraseo y su musicalidad nos son restituidos por medio de una extensa discografía que le confirma como uno de los grandes tenores de este siglo.

Mencionemos entre las voces baritonales al belga Armand Crabbé (1883-1947), que actuó en el Covent Garden entre 1906 y 1914; a Roy Henderson (1899), maestro de Kathleen Ferrier; al australiano John Brownlee (1901-1969), excelente tanto en Mozart como en **Salomé** o **Pelléas;** a James Pease (1916-1967), y más recientemente, al excelente cantante-actor que es Geraint Evans (1922-...). Y entre los bajos, a Owen Branigan (1908) y Howell Glynne (1907-1969).

FRANCIA



París: Opera.

Las ciudades que nos sirven de referencia para este escueto panorama de voces ligadas a la lírica francesa son Aix-en-Provence, Bordeaux, Lyon, Strasbourg y, por supuesto, París.

Entre los «pioneros» ya fue citada la voz célebre de Emma Calvé. Aproximadamente contemporánea son Rose Caron (1857-1930), Hariclea Darclée (1868-1939) y Mary Garden (1874-1969). La primera estrenó en París **Walkiria** y **Otello** y fue afortunada «Leonore» **(Fidelio).** Rumana la segunda, debutó en París a los veinte años como «Marguerite». Estrenó, en La Scala, **Wally** (1892), y en Roma, **Iris** y **Tosca.** Repertorio amplísimo, que incluía, además, Bellini y Donizetti; por tal causa se la llegó a comparar con Lilli Lehman. Escocesa de origen la tercera, creadora de «Mélisande» (1902) y «Chérubin» y «Sapho» massenetianos. Discografía corta, pero reveladora de su total dominio de la ópera francesa (formidable «Depuis le jour»). Inexistente, en cambio, la de la Darclée. Algo posteriores cronológicamente, la belga Fanny (1888) y Germaine Lubin (1890), estupenda wagneriana. Ninon Vallin fue, por su parte, la mejor «Louise», «Manon» y «Charlotte» de su época (1910-1935). Brillantísima carrera teatral y fonográfica, justo tributo a sus elevadas dotes vocales y escénicas. Destaquemos su soberbio **Werther** con Thill, para la Casa Pathé, vocalmente inslperado aún.

En épocas ya más recientes, Pierrette Alarie, Mado Robin (1918-1960) y Mady Mesplé, como sopranos coloratura. En particular la segunda, poseyó quizá el registro sobreagudo más extenso de que se tengan noticias concretas. Parece ser alcanzaba hasta el «re» sobre-sobre-agudo; de hecho, en sus grabaciones de la «Locura» de **Lucia,** y del «Carnaval de Venecia» emite espléndidos «Si bemoles». Mencionemos, finalmente, a la estupenda Régine Crespin y a Rita Gorr («mezzo»).

Pasando a los tenores, Lucien Muratore (1878-1954) fue notable cantante y actor (llegó a actuar con la Bernhardt); Fernand Ansséau (1890), excelente tenor de entre guerras; George Thill (1897), admirable «Romeo», «Don José» y «Julien» **(Louise),** y sobre todo admirable «Werther», de voz de puros quilates. Finalmente, Léopold Simoneau, ya citado en Salzburg y Viena.

Entre las voces graves ya fueron nombradas las del bajo Pol Plançon y el barítono Maurice Renaud. El célebre Jean Louis Lassalle (1847-1909) no ha dejado discos. Citemos, además, al bajo-barítono Vanni Marcoux (1877-1972), cincuenta años en las tablas. Y, claro, a Víctor Maurel (1848-1923): no una gran voz, pero sí una gran técnica vocal y un colosal intérprete. Creador absoluto de «Yago» y «Falstaff», así como de «Wolfram», «Telramund» y «El Holandés», en Londres (1875-1877). Sus discos, aunque deficientes técnicamente y grabados en decadencia vocal, revelan glorias pretéritas (sutilísimo el «Sueño» de «Yago»). Concluyamos con los más modernos Michel Dens, Gérard Souzay (1920), soberbio «liederista», pero también destacado «Pelléas» o «Conde» mozartiano, y Gabriel Bacquier, polifacético e inteligente.

Mary Garden en su época de empresario de la Opera de Chicago (1921).

Víctor Maurel («Iago») con Verdi.

V

VOCES ESPAÑOLAS

España ha sido siempre filón de magníficas voces, en especial de soprano y de tenor. La falta de una auténtica política musical, de una base cultural evolucionada —lo que se acusó más después de nuestra guerra civil— ha impedido en ocasiones el descubrimiento o el lanzamiento de muchas de ellas. Otras, más afortunadas, apoyadas, por supuesto, en su propio valor, supieron sostener las dificultades y darse a conocer, en el Real o en el Liceo primero (con respecto a aquél, antes de 1925), y en los más importantes teatros del mundo, después. Tradición canora no falta, y quizá pueda señalarse como origen de ella la labor del legendario Manuel García, sevillano, nacido en 1775 y fallecido en París, en 1832. Fue no sólo un gran cantante, en su repertorio de lírico y lírico-ligero, sino un extraordinario maestro, como lo revela el hecho de que entre sus discípulos estuvieran incluidos nada menos que María Malibrán, Pauline Viardot y Manuel García (II), sus hijos, y además Nourrit (11).

Antes de la llegada del fonógrafo, la gran figura es Julián Gayarre, fallecido prematuramente, a los cuarenta y seis años, en 1890, primer «Enzo» **(Gioconda);** voz purísima, amplia y aterciopelada, desgraciadamente no recogida en disco o cilindro. Tuvo continuador en el catalán Francisco Viñas (1863-1933), a quien incluso regaló su vestuario de «Lohengrin». Viñas otorgó al personaje una especie de mística nobleza en base a su perfecta escuela «belcantista», en la que no se sabía si admirar más la dulzura y morbidez del sonido o la claridad de la dicción, cualidades apreciables —lo mismo que una cierta monotonía expresiva y una falta de personalidad en los acentos— en sus grabaciones, realizadas de 1903 a 1914. Una voz de tenor muy importante, situada entre las dos anteriores, pero prácticamente inexistente para el disco, fue la de Fernando Valero (1854-1914), espléndido «Don José», «Turiddu» y «Des Grieux».

A primeros de siglo España es uno de los países exportadores de sopranos y, más concretamente, de sopranos ligeras o lírico-ligeras. Características comunes, aparte la de esta condición: extremado virtuosismo, extensión, prevalencia de una línea interpretativa instrumental antes que especialmente circunscrita a la vivencia o a la evolución psicológica del personaje, excesivas liber-

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

María Barrientos.

María Gay («Dalila»).

Hipólito Lázaro (Il Piccolo Marat).

Victoria de los Angeles.

tades métricas y estilísticas... Son muchos los nombres. Nos limitaremos a citar a las fundamentales, aquellas que, además, han dejado una mayor huella discográfica.

La primera en triunfar fue Josefina Huguet de Arnold (1871-1951). Se distinguió tanto en el repertorio «coloratura» como en el lírico puro, destacando particularmente su «Lakmé» y su «Rosina» **(Barbero),** papel éste en el que descollaron también sus compatriotas. Fue «Nedda» en la primera grabación italiana de una ópera completa: **I Pagliaci** (1907). Tan perfecta en la técnica como ella fue la andaluza María Galvany (1878-1949), según Celletti la que representó, tanto en lo negativo como en lo positivo, el tipo de soprano «d'agilitá» española. Una auténtica «máquina» de emitir notas con impresionante seguridad. Más personal, vibrante y artista fue María Barrientos (1883-1946), «voz sutil, extensa, virtuosa, aunque no excesivamente timbrada», en palabras de Lauri-Volpi (12), que hizo auténtica sombra a la Tetrazzini. Más melancólica y distante fue Graziella Pareto (1888), la «más fina soprano "coloratura" entre las dos guerras», según Beecham, que hizo de la «Ofelia» **(Amleto)** una verdadera creación, cosa que podemos comprobar escuchando su grabación al lado de Ruffo. Elvira de Hidalgo (1892) fue una «Rosina» volcánica, de timbre muy bello y extensión extraordinaria. Poseemos muy pocas grabaciones suyas. Maestra, en Atenas, de María Callas. Otra catalana insigne fue Mercedes Capsir (1895-1969), voz cristalina, capaz de encajar no sólo en el virtuosismo de **Puritani** o **Lucia,** sino de exprimir el lirismo patético de una **Traviata.**

Fuera de esta línea de soprano «d'agilitá» se situó la valenciana Lucrecia Bori (1887-1960), lírico-ligera por el color, aunque sin la facilidad virtuosística ni el «squillo» de las anteriores. Se encontraba a gusto en el repertorio lírico o «lírico-spinto», supliendo la falta de vibración del instrumento con la tensión interna y el exquisito fraseo, capaces de promover una verdadera emoción. Demostró, como apunta Celletti, que el «bel canto» es posible en el verismo. Pucciniana de excepción, como puede apreciarse en sus registros de fragmentos de **Bohème** o **Manon Lescaut.**

Dos «mezzosopranos» han de mencionarse en esta primera parte del siglo: María Gay (1879-1943) y Conchita Supervía (1895-1936), ambas famosas «Carmen». Exterior, melodramática la primera; más sutil y graciosa la segunda, que, aun no contando con una voz excepcional (era más bien una soprano corta), dio grandes lecciones de canto y de expresión también en «Rosina» (en su tono original).

Lucrecia Bori.

Después de Viñas y el paso del fugaz Florencio Constantino (1869-1919) hay que citar, entre los tenores, a José Palet e Ignacio Altube (poco representados en el disco), y en seguida al gran trío de los años veinte o treinta: Antonio Cortis (1892-1952), Hipólito Lázaro (1892-1973) y Miguel Fleta (1897-1938), perfectos ejemplos de la clásica voz española de tenor: timbre cálido y claro, fácil y rutilante agudo, nítida dicción, consistencia y homogeneidad y capacidad para las modulaciones. La vibración, el apasionamiento definieron también a los dos últimos, frente a la mayor sobriedad y contención del primero. En este camino pueden recordarse el «Don José» de Fleta o **Il Piccolo Marat** de Lázaro. La redondez, el brillo, la intensidad de centro y graves, la vibración en el agudo del primero (pese a sus excesos en el «filado» y a la cortedad de su vida artística) y la delicadeza de ciertos tonos medios; la extensión, la pujanza y las magníficas cualidades «bel cantísticas» del segundo (que desaprovechó en gran medida por falta de rigor) serán recordados siempre. Los discos han podido recoger, afortunadamente, algunas de las mejores interpretaciones de estos colosos.

Poseemos también, aunque en menor medida, registros de José Mardones (1869-1932), la mejor voz de bajo español y una de las mejores de la historia del canto. Mardones fue, precisamente, eso: una voz, una fenomenal voz de bajo-bajo: extensa, redonda, esmaltada, de un color aterciopelado y viril al tiempo. Pero fue poco más, pues su arte como cantante estaba muy lejos de guardar relación con aquellas excelencias. Era monótono y duro en la expresión, incapaz de tocar fondo en la verdad dramática de sus personajes. Estas características, así como una cierta inseguridad tonal, se aprecian perfectamente en la selección de fragmentos que recoge un disco de la colección RUBINI. Después de él y hasta nuestros días sólo una voz de bajo resaltable: la de Antonio Campó, si bien, en todo caso, podía calificársele de bajo-cantante, más tarde —quizá erróneamente— pasado a barítono. Voz amplia, timbrada, potente, algo tremolante; personalidad musical inteligente. Desgraciadamente, su carrera fue corta. Podemos recordar, no obstante, su estilo en las muy aceptables interpretaciones mozartianas recogidas en Aix-en-Provence por EMI a finales de los cincuenta.

Dentro de la ópera el disco sólo nos trae dos barítonos de interés: Emilio Sagi Barba y Manuel Ausensi. Voz educada, algo nasal, flexible y musical, el primero (su hijo, Luis Sagi Vela, de menor entidad, triunfó en la zarzuela, género cultivado también por aquél); mayor envergadura y nobleza, con una zona grave y media de mucha calidad (no así la superior), un tanto rígido en las modulaciones, el segundo, que fue durante mucho tiempo un sólido intérprete liceísta y grabó, casi siempre con Argenta, muchísima zarzuela. Hay que recordar también, cómo no, al hablar de barítonos, aunque él no lo fuera realmente (probablemente, tampoco Sagi Vela), a Marcos Redondo, que iniciara su carrera operística como tenor y, más tarde, con gran visión, se dedicara, ya como barítono, al repertorio de zarzuela. Artista inteligente, bastante efectista, captó pronto el favor del público.

Hoy existen en nuestro país una serie de voces de tenor y sobre todo de soprano, que mantienen viva la llama de este páramo huérfano de teatro nacional de la ópera, emulando, aunque en pocos casos igualando, las glorias pasadas. Muy rápidamente, teniendo en cuenta que se trata de artistas todavía en activo y que están en la mente de todos, recordaremos algunos nombres significativos. Entre las féminas hay que apuntar, ante todo, a Victoria de los Angeles (1923), voz lírica cálida, emotiva, exquisita artista, gran «liederista», que, lamentablemente, duró relativamente poco en plenitud, aunque, incluso ahora, puede dar lecciones de estilo. La siguió Pilar Lorengar (1928), lírica también, pero algo más ligera y muy diferente. La voz, quizá con exceso de «vibrato», tiene un innegable encanto, a lo que se suma la seriedad y compostura de

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

RODGERS

EL GRAN ORGANO CLASICO

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

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

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

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

Distribuido y garantizado por:

HAMMOND IBERICA, S.A. Apartado de Correos, 9465 Barcelona

...terio de Educación, Cultura y Deporte 2012

su concepto musical. Desde hace años triunfa en Berlín, en donde está contratada. Actualmente es, sin embargo, Montserrat Caballé la «diva», acepción que le conviene bien tanto por la extraordinaria calidad de su voz (hoy ya algo estropeada en graves y agudos) como por la relativa fidelidad a lo que canta. Cultiva todos los repertorios, pero se encuentra más centrada en el romántico italiano (siempre que no requiera a una dramática, sea o no «d'agilitá»). Una gran voz lírico dramática es la de Angeles Gulín, un diamante en bruto todavía sin pulir. Todas ellas, a excepción de la última, han grabado mucho. Dentro del campo de las «mezzosopranos», la gran figura es hoy, y más después de su primera «Carmen» (Edimburgo, 1977), Teresa Berganza (1943). Voz luminosa, de timbre aterciopelado, magistral en el estricto repertorio que cultiva: XVIII y principios del XIX; Mozart y Rossini, sobre todo. Ha sido comparada en alguna ocasión con la Supervía. Sus registros son todos de calidad.

Pilar Lorengar.

Teresa Berganza.

Desde el punto de vista de la fama, del divismo (en su sentido menos peyorativo), no hay duda de que el tenor español es hoy Plácido Domingo (criado en Puerto Rico): voz lírica o «lírico-spinta» caliente y timbrada, temperamento, musicalidad a flor de piel. Sin embargo, sus excesos, su falta de rigor al elegir repertorio, le convierten en un cantante muy irregular, generalmente superficial y con un porvenir poco claro, pues su instrumento se ha resentido peligrosamente en los últimos tiempos. Más serio, consciente, profundo, dotado de una técnica de primer orden, es Alfredo Kraus (1927), que, pese a la edad, se mantiene fresco y se constriñe inteligentemente a sus obras de lírico o lírico-ligero. Su elegancia y arte son las de los tenores de antaño. A menor nivel, Pedro Lavirgen (voz grande sin excesivas calidades, temperamento muy hispánico), Jaime Aragall (bello timbre, emisión irregular, desigual cuadratura y afinación) o José María Carreras (el de más risueño porvenir, dada su juventud y calidad vocal; un lírico de precioso color).

Alfredo Kraus como «Edgardo».

VI

SELECCION DISCOGRAFICA

Si arduo es el empeño de reflejar cuáles han sido y son las grandes voces, no lo es menos el tratar de representarlas discográficamente. En efecto, si nos ceñinos en exclusiva al mercado nacional encontramos voces fundamentales apenas o nada servidas. Esto no sucede allende nuestras fronteras, en donde, al contrario, el pretender reflejar todo lo que puede hallarse es claramente utópico: no sólo los catálogos oficiales americano, italiano, francés, inglés o germano son abundantísimos, sino que el número de grabaciones piratas —la gran mayoría antológicas y reveladoras de la voz al natural, sin las posibles trampas de estudio— aumenta de día en día siendo prácticamente imposible su contabilización.

Nos limitaremos, entonces, a cuatro objetivos:

1) Dar una visión general de los distintos sellos discográficos consagrados a recitales o selecciones, agrupándolos por países.

2) Proporcionar una lista de grabaciones de óperas completas (algunas de las más conocidas), representativas de un buen momento vocal de al menos una de las voces citadas en las páginas anteriores. No se trata, en modo alguno, de ofrecer las mejores versiones de conjunto, tema complejísimo y siempre discutible. Tras el nombre de las óperas en cuestión (sus autores están ordenados de manera cronológica) figuran los intérpretes más destacados (en negrita aquellos a los que ya se ha aludido), el director y la fecha y Casa grabadoras (también en muchas ocasiones se ha recogido la fecha de regrabación). Si el registro figura actualmente en catálogo español, se indica con (E).

3) Realizar lo propio, pero en lo que respecta a los recitales que aparecen en nuestro catálogo.

4) Finalmente, se han elegido algunos registros concretos de aquellos artistas que se recogen en el epígrafe III, «Los grandes pioneros». Nos ha parecido oportuno, al menos en este caso, citar la referencia de las grabaciones, y en ocasiones las obras cuyos fragmentos se interpretan.

En todos estos puntos se ha preferido, lógicamente, a la hora de la cita, dar prioridad a los méritos puramente vocales antes que a las condiciones técnicas de las grabaciones.

1. RECITALES: Diferentes Sellos Discográficos

ITALIA

1) Colección «La voce e l'arte de...» (RCA). Serie de muy alto valor, tanto por el cuidado en la presentación (comentarios a cargo de Celletti, Gualerzi, Soprano...) como en la calidad con que se han reprocesado los primitivos registros. Puede encontrarse no sólo en el mercado italiano, sino también en el francés e inglés. Figuran en esta colección discos «monográficos» dedicados a Amato, Caruso, Dal Monte, Flagstad, Martinelli, Pinza, Ponselle, Ruffo...

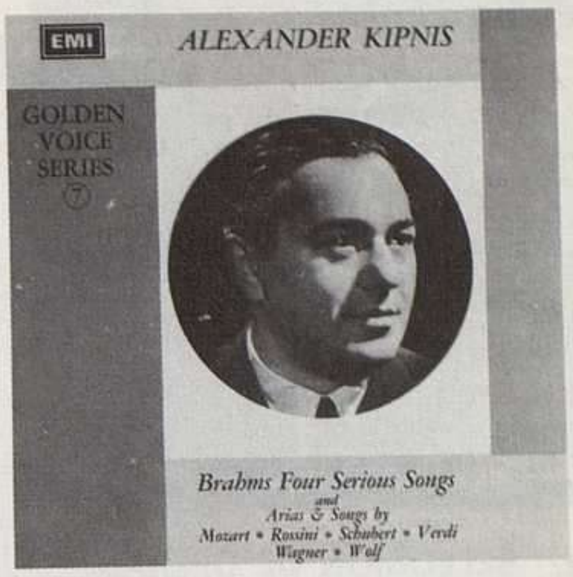
2) Colección «Voci illustri» (EMI). Análogas observaciones: excelente relación calidad-precio. Recitales de Caruso, Dal Monte, Di Stefano, Pertile, Schipa, Ruffo, Pasero, Lauri-Volpi, Tamagno, Gigli, Fleta, Cortis, Caniglia...Y entre las voces más modernas, Del Mónaco, Gedda, Simionato, Stignani, Bechi, Callas...

3) Serie «Scala». Figura también en el mercado U. S. A. Calidad quizá algo menor, pero siempre buena.

4) Serie «Cetra». Distribuida en España, casi en su totalidad por la marca «Zafiro», en lo que se refiere a recitales. En lo que atañe a óperas completas, la serie «Live Opera» tiene ya publicados unos treinta volúmenes de lo que antes fueron grabaciones «piratas» exclusivamente. Gracias al contrato de Cetra con el Teatro Alla Scala, el melómano puede disfrutar en condiciones casi buenas las representaciones de Callas en el teatro milanés, amén de las célebres óperas mozartianas dirigidas por Furtwängler en Salzburg (1951, 53, 54). Albumes de adquisición poco menos que obligada sólo se hallan, oficialmente, en Italia, aunque puedan adquirirse también en Inglaterra, importados.

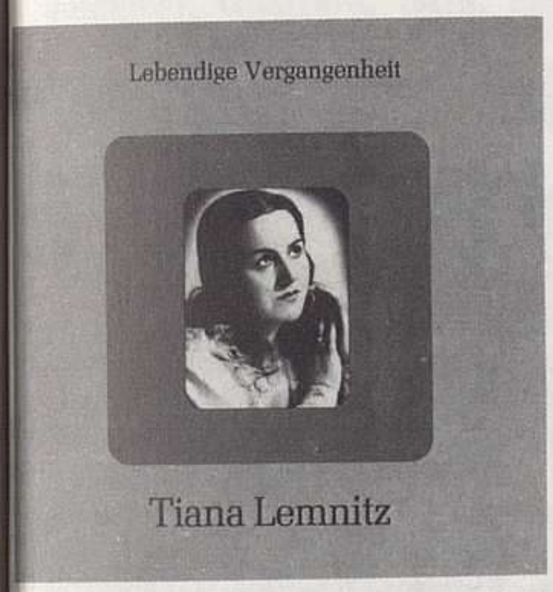
AUSTRIA

Serie «Lebendige Vergangenheit». Formidable colección de más de 150 títulos, consagrados a las voces anteriores a 1950. Presentación en lengua alemana. Larga duración. Muy buena calidad técnica. Recomendabilísima; puede hallarse también en Inglaterra. Entre los múltiples nombres que incluye, citemos los de Chaliapin, List, De Angelis, Schorr, Domgraf-Fassbaender, Stracciari, Fleta, Ansseau, Lorenz, Erb, Onegin, Ivogün, Lemnitz, Jeritza, Lotte Lehmann, Mari Müller... Espléndida representación, pues, de las voces germanas.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

ALEMANIA

1) Serie «Da Capo» (Electrola, EMI aiemana). Albumes generalmente dobles, ilustrados con profusión de fotos. Muy alta calidad y predominio de las voces germanas. Precio medio. Se encuentran también en Francia e Inglaterra. Algunas voces recogidas por esta serie son: Björling, Gigli, Lorenz, Melchior, Tauber, Wunderlich, Flagstad, Patti, Grümmer, Berger, Jurinac, Lorengar, Moffo, Nilsson, Rysanek, Hotter, Frick y un largo etcétera ya citado en otras series.

2) La Casa BASF, que, lamentablemente, ha cerrado su producción fonográfica, poseyó un excelente muestrario de voces germanas interpretando repertorio «autóctono» e italiano. Todavía puede hallarse por el extranjero una amplia selección de **I Vespri Siciliani** con Roswaenge, Schlusnus y Cunitz, así como un **Rigoletto** completo con las voces masculinas citadas y Erna Berger. También un **Otello** con Reining y Roswaenge. Ello aparte de excelentes repartos wagnerianos y straussianos, dirigidos por Böhm, Elmendorff, Krauss... Los nombres de Anders, Hann, Klose, Walther Ludwig y los ya citados figuraban también en recitales monográficos de gran interés.



ESTADOS UNIDOS

Citemos las Series CBS-Odyssey, RCA-Victrola, Seraphim (EMI), Eterna, Bel Canto, además de las europeas ya mencionadas previamente. Casi todas económicas, y que incluyen principalmente los nombres vinculados al «Met».

INGLATERRA

El impresionante mercado discográfico inglés incluye, prácticamente, todas las series citadas y un elevado número de las «piratas». Pueden encontrarse, además, las siguientes, no mencionadas aún:

1) DECCA «Ace of Diamonds». Distribuido en nuestro país, es bien familiar al discófilo español su óptima relación calidad-precio.

2) Olympus. Ha publicado, aparte la discografía íntegra de Caruso, varios otros recitales de gran interés.

3) Saga. Muy económicos. Curiosos discos de óperas semi-integrales realizadas por yuxtaposición de arias y escenas a cargo de diferentes cantantes, casi todos de la «Edad de oro».

4) Golden Voices (HMV inglesa). Estupenda calidad. Encontramos, a más de los nombres familiares, los de Nash, Mc Cormack, Gobbi, Hammond, Supervía, Turner...

5) Great Voices of the Century (Ember). Serie muy económica. Aparte recitales consagrados a las voces de Ponselle, Caruso, Gigli, Lilli Lehmann, Chaliapin, Mc Cormack, Tauber, etc., se encuentran también, en buenos prensados, las primitivas **Traviata** y **Gioconda** que Callas grabara para Cetra.

Como información complementaria creemos es interesante recoger aquí, con datos y referencias exactas, una serie de grabaciones, de distintos sellos, lanzadas con ocasión del centenario de Bayreuth. En ellas se encuentran, prácticamente, todos los cantantes que han sido alguien en la catedral wagneriana. Con estos discos se puede seguir perfectamente la evolución en la interpretación de las obras del músico alemán desde 1900 hasta ahora. Son documentos inapreciables no sólo para los aficionados a las revolucionarias concepciones de aquél, sino para los amantes y estudiosos de la voz y el canto en general, pues en ellos aparecen recogidas las de intérpretes que marcaron época tanto en este como en otros repertorios. Seleccionaremos alguno de estos álbumes (en ningún caso editados en España).

DG: Cuatro álbumes de dos discos reflejando cuatro épocas distintas y sucesivas con el título general de «Grösse Sänger der Bayreuther Festspiele»:

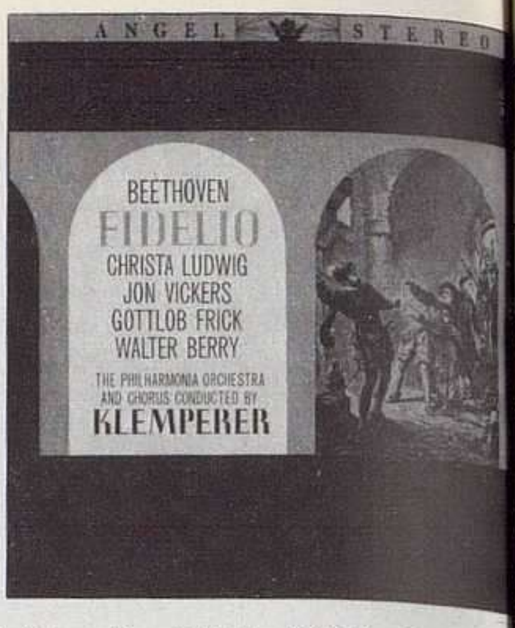
- **1900-1930.** Con las voces de: Bohnen, Demuth, Destinn, Hafgren, Hensel, Knüpfer, Kraus, Leider, Mayr, Melchior, Onegin, Schorr, etc. 2721 109.
- **1930-1944:** Klose, Lorenz, Manowarda, Müller, Scheidl, Schlusnus, Völker, Wolff, etc. 2721 110.
- **1951-1960:** Greindl, Hotter, Kupper, Varnay, Windgassen, etcétera. 2721 111.
- **1960-1976:** Fischer-Dieskau, Jones, Ludwig, Nilsson, Ridderbusch, Thomas, Stewart, Talvela, etc. 2721 112.

BASF: Un álbum de cuatro discos en los que se combinan fragmentos vocales y orquestales (a través de éstos se evocan algunas señeras figuras de la dirección musical wagneriana). Algunos de los cantantes: Bockelmann, Branzell, Buchner, Hofmann, Janssen, Melchior, Müller, Prohaska, Reinmar, Schorr, Suthaus... Referencia: HB 22 863-0. «Die Grossen Stimmen».

EMI: Es el álbum más importante desde el punto de vista histórico. A lo largo de diez discos desfilan ante nuestros oídos nada menos que 145 voces registradas en un período que va de 1901 a 1948. Hay documentos extraordinarios por su rareza, como las incisiones de Van Rooy, Burrian, Van Dyck, Winkelmann, Urlus o Gullbranson. Referencia: 1C181-30 669/78 M.

Las tomas no están realizadas en el propio escenario del Festspielhaus más que en algunos casos concretos. Hay también participación de otros conjuntos corales y orquestales, como los de la Opera de Berlín, Radio de Berlín, Staatskapelle de Berlín, Covent Garden, Colón, de Buenos Aires; Sinfónica de Londres, Sinfónica de Bamberg, Filarmónica de Munich, etc. Lo que no impide, claro, la cohesión y la referencia al elemento aglutinante: Bayreuth.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012



2. SELECCION DE OPERAS

HAENDEL

Alcina: Sutherland, Berganza, Sciutti, Freni/Bonynge (Decca, 1962) (E).

GLUCK

Orfeo: Verrett, Moffo/Fasano (Rca, 1965).
— **Horne, Lorengar**/Solti (Decca, 1969 (E).

MOZART

El rapto del serrallo: Simoneau, Marshall, Unger, **Frick**/Beecham (EMI, 1957).
Las bodas de Fígaro: Domgraf-Fassbaender, Nash, Henderson, Rautawara/Busch (RCA, 1934. Regrabación Turnabout).
— **Schwarzkopf, London, Seefried, Kunz, Jurinac, Höngen**/Karajan (Columbia, 1950).
Don Juan: Von Pataky, Baccaloni, Brownlee/Busch (RCA, 1936. Turnabout).
— **Stabile, Grob-Prandl,** Konetzny/Swarowsky (reprocesado Haydn Society, 1950).
— **Siepi, Dermota, Della Casa, Güden, Berry**/Krips (Decca, 1954) (E).
— **Siepi, Grümmer, Schwarzkopf, Dermota**/Fürtwangler (Cetra, Opera Live, 1976. Reprocesado Salzburgo, 1954).
Cosí fan tutte: Schwarzkopf, Simoneau, Bruscantini/Karajan (Columbia, 1954. Reprocesado, 1968).
— **Schwarzkopf, Ludwig, Kraus, Taddei, Berry**/Böhm (EMI, 1962 (E).
— **Seefried, Fischer-Dieskau, Prey**/Jochum (DG, 1962).
La flauta mágica: Lemnitz, Berger, Roswaenge, Hüsch/Beecham (Odeón, 1937. Reprocesado Turnabout, 1971).
— **Seefried, Dermota, Weber, Kunz**/Karajan (Columbia, 1950. Reprocesado 1976).
— **Lorengar, Talvela, Fischer-Dieskau, Prey**/Solti (Decca, 1969) (E).
La clemencia de Tito: Berganza, Fassbaender, Krenn, Casula/Kertesz (Decca, 1967) (E).

CHERUBINI

Medea: Callas, Scotto/Serafin (Ricordi, 1957) (E).

ROSSINI

Barbero de Sevilla: Stracciari, Capsir, D. Borgioli/Molajoli (Emi, 1929).
— **Ausensi, Berganza,** Benelli/Varviso (Decca, 1964) (E).
Semiramis: Sutherland, Horne/Bonynge (Decca, 1966) (E).

WEBER

Der Freischütz: Grümer, Prey, Schock, **Frick**/Keilberth (EMI ELECTROLA, 1959). Reprocesado 67 (Seraphim) y 73 (Electrola).
— **Janowitz, Mathis, Shcreier, Adam, Crass**/Carlos Kleiber (DG, 1973) (E).
Oberon: Nilsson, Domingo, Prey, Hamary/Kubelik (DG, 1971).

BEETHOVEN

Fidelio: Mödl, Windgassen, Jurinac, Edelmann/Furtwängler (EMI, 1953. Reprocesado 1967 y 1975).
— **Flagstad, Patzak, Greindl, Schwarrkoff, Schoeffler**/Furtwängler. Morgan Records (Salzburgo, 1950. Pirata).
— **Ludwig, Vickers, Berry, Frick**/Klemperer (ELECTROLA, 1961. Reprocesado EMI, 1975) (E).

BELLINI

Norma: Cigna, Stignani, Pasero/Gui (Cetra, 1939. Regrabación 1968).
— **Callas, Stignani, Rossi-Lemeni**/Serafin (EMI, 1954. Reprocesado 1969).
— **Sutherland, Horne**/Bonynge (Decca, 1964. Reprocesado 1970).
— **Caballé, Cossotto, Domingo**/Cillario (RCA, 1973) (E).
Puritanos: Callas, Di Stéfano, Panerai/Serafin (EMI, 1953). Reprocesado 1974).
— **Sutherland, Pavarotti, Cappuccilli, Ghiaurov**/Bonynge (Decca, 1975) (E).
Sonámbula: Callas, Monti/Votto (EMI, 1957).
— **Sutherland,** Monti, **Corena**/Bonynge (Decca, 1962) (E).

DONIZETTI

Don Pasquale: Schipa, Badini/Sabajno (Emi, 1932).
— **Valleti, Bruscantini**/Rossi (Cetra, 1952).
Elisir d'amore:Valletti, Bruscantini/Gavazzeni (Cetra, 1952).
— **Freni, Gedda, Capecchi**/Molinari-Pradelli (Emi, 1966) (E).
Figlia del Reggimento: Sutherland, Pavarotti/Bonynge (Decca, 1967) (E).
Lucia: Callas, Di Stefano/Serafin (Emi, 1953).
— **Sutherland, Pavarotti, Milnes**/Monynge (Decca, 1972).
Lucrezia Borgia: Caballé, Kraus, Verrett, Flagello/Perlea (Rca, 1966) (E).

BIZET

Carmen: Resnik, Del Monaco/Schippers (Decca, 1962) (E).
— **Bumbry, Freni, Vickers**/Frühbeck (Emi, 1970) (E).

WAGNER

Rienzi: Lorenz, Klose, Prohaska/Schüler (TOP CLASSIC, 1942), selección.
El Holandés errante: Varnay, Uhde, Weber, Traxel/Keilberth (Decca, 1955. Reprocesado 1971 y 1973).
— **London, Rysanek, Tozzi(Elias**/Dorati (RCA, 1961. Regrabación: 1972, Decca) (E).
— **Adam, Silja, Talvela,** Kozub/Klemperer (EMI, 1968) (E).
Tannhäuser: Grümmer, Hopf, Fischer-Dieskau, Frick/Konwitschny (ELECTROLA, 1961. Regrabación: 1967).
— **Silja, Windgassen, Bumbry, Greindl**/Sawallisch (Philips, 1962. Reprocesado 1970) (E).
Lohengrin: Steber, **Varnay, Windgassen, Uhde, Greindl**/Keilberth (Decca, 1953. Reprocesado Richmond, 1971).
Tristán e Isolda: Flagstad, Suthaus, Fischer-Dieskau, Greindl/Furtwängler (EMI, 1952. Reprocesado 1965 y 1975) (E).
— **Nilsson, Windgassen,** Wächter, **Talvela, Ludwig**/Böhm (DG, 1966) (E).
Maestros cantores: Edelmann, Hopf, Schwarzkopf, Kunz/Karajan (Columbia, 1951. Reprocesado 1968).
— **Schoefler, Treptow, Güden, Dermota, Edelmann**/Knappertsbusch (Decca, 1952. Reprocesado 1967) (E).
— **Grümmer, Windgassen, Greindl, Adam**/Knappertsbusch (Bayreuth, 1960). Cinta.
— **Adam, Kollo, Donath, Ridderbusch**/Karajan (EMI, 1970) (E).
El ocaso de los dioses: Flagstad, Svanholm, Bjöner/Fjelstad (Decca, 1955).

Hay muchas otras grabaciones tanto de esta última obra como de las demás que constituyen **La Tetralogía** o **Anillo del Nibelungo** (que engloba, junto al **Ocaso, El oro del Rin, La Walkiria** y **Sigfrido**). Citemos los registros completos del ciclo que hoy pueden encontrarse:

Furtwängler, EMI, 1953 (Rai de Roma), que cuenta, entre otros, con los siguientes cantantes: **Mödl, Suthaus, Klose, Jurinac,** Frantz **Windgassen, Patzak, Grümmer, Greindl,** Streich, Cavelti, Konetzny.
Solti, Decca, 1958 a 1965, que cuenta con **Nilsson,** King, **Hotter Crespin, Ludwig, Frick, London, Windgassen, Fischer-Dieskau,** etcétera (E).
Böhm, Philips, 1966-67 (Bayreuth), con **Adam, Windgassen, Nilsson** King, Köth, **Stewart,** Dvorakova, etc. (E).
Karajan, DG, 1967 a 1970: Brilioth, Dernesch, **Ridderbusch, Vickers Thomas, Janowitz, Stewart, Veasey, Crespin, Talvela**, etc. (E).

Hay que reseñar asimismo dos importantes registros «piratas», el recogido durante las representaciones de La Scala, de 1950, al mando de Furtwängler, con Kirsten Flagstad, y el proveniente del Festival de Bayreuth de 1957, con Knappertsbusch en el podio y un gran reparto: **Varnay, Hotter, Windgassen, Greindl, Grümmer Vinay**... Todos ellos en su mejor momento.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

rsifal: **Weber, London, Windgassen, Mödl,** Van Mill, **Uhde**/ **Knappertsbusch** (Decca, 1951. Reprocesado 1966) (E).
Hotter, London, Talvela, Thomas, Neidlinger/Knappertsbusch (Philips, 1962. Reprocesado 1970 y 1973) (E).
Fischer-Dieskau, Hotter, Frick, Kollo/Solti (Decca, 1972) (E).

OUNOD

usto: **Los Angeles, Gedda, Christoff**/Cluytens (EMI, 1958 (E).

USORGSKY

ris: **Christoff, Gedda,** Zareska/Dobrowen (EMI, 1952).
Christoff, Uzunov, Lear/Cluytens (EMI, 1962).
Ghiaurov, Spiess, Vishnevskaia/Karajan (Decca, 1970) (E).

ONCHIELLI

ioconda: **Callas, Barbieri, Neri**/Votto (Cetra, 1952).
Cerquetti, Simionato, Siepi, Bastianini/Gavazzeni (Decca, 1957) (E).

ERDI

ida: Giannini, **Pertile**/Sabajno (Suprahon, 1929).
Caniglia, Gigli, Stignani, Bechi, Pasero, Tajo/Serafin (EMI, 1946).
Milanov, Björling, Barbieri, Warren, Christoff/Perlea (RCA, 1955).
allo in Maschera: **Bergonzi, McNeil, Nilsson, Simionato**/Solti (Decca, 1961) (E).
on Carlos: **Stella, Bastianini, Cossotto, Christoff**/Santini (DG, 1961).
Bergonzi, Tebaldi, Fischer-Dieskau, Bumbry, Ghiaurov/Solti (Decca, 1965) (E).
Domingo, Caballé, Milnes, Verret, Raimondi/Giulini (EMI, 1970) (E).
alstaff: **Rimini, Tasinari,** Buades/Molajoli (EMI, 1930).
Valdengo, Guarrera, Nelli, Elmo/Toscanini (RCA, 1950).
Gobbi, Schwarzkopf, Moffo, Alva/Karajan (EMI, 1956) (E).
Evans, Merrill, Freni, Kraus/Solti (Decca, 1964) (E).
Fischer-Dieskau, Resnik, Sciutti, Panerai/Bernstein (CBS, 1965) (E).
orza del Destino: **Caniglia, Tagliabue, Pasero**/Marinuzzi (Cetra, 1943).
Arroyo, Bergonzi, Raimondi/Gardelli (EMI, 1969) (E).
uisa Miller: **Caballé, Pavarotti, Milnes, Giaiotti**/Maag (Decca, 1976) (E).
acbeth: **Warren, Rysanek, Bergonzi, Hines**/Leinsdorf (RCA, 1959).
Taddei, Nilsson/Schippers (Decca, 1964) (E).
Verret, Cappuccilli, Ghiaurov/Abbado (DG, 1976) (E).
tello: **Vinay, Valdengo,** Nelli/Toscanini (RCA, 1947).
Del Mónaco, Tebaldi/Erede (Decca, 1954).
Vickers, Rysanek, Gobbi/Serafin (RCA, 1960).
igoletto: **Stracciari, Capsir, Borgioli**/ (EMI, 1930).
Mac Neil, Sutherland, Cioni/Sanzogno (Decca, 1961) (E).
Fischer-Dieskau, Scotto, Bergonzi/Kubelik (DG, 1963) (E).
Merrill, Moffo, Kraus/Solti (RCA, 1963) (E).
raviata: **Carteri, Valletti, Warren**/Monteux (RCA, 1956).
Scotto, Raimondi, **Bastianini**/Votto (DG, 1962) (E).
Caballé, Bergonzi, Milnes/Prête (RCA, 1967) (E).
Lorengar, Aragall, Fischer-Dieskau/Maazel (Decca, 1968) (E).
rovatore: **Corena, Pertile, Granforte**/Sabajno (EMI, 1930).
Björling, Milanov, Warren, Barbieri/Cellini (RCA, 1952).
Corelli, Tucci, **Merrill, Simionato**/Schippers (EMI, 1964).
Domingo, Price, Milnes, Cossotto/Mehta (RCA, 1969) (E).

BOITO

Mefistófeles: De Angelis, Favero/Molajoli (EMI, 1929. Regrabación: 1964).

MASSENET

Manon: Sills, Gedda, Souzay, Bacquier/Rudel (EMI, 1970).
— **De los Angeles,** Legay, **Dens**/Monteux (EMI, 1955).
Werther: Thill, Vallin/Cohen (EMI, 1930).

LEONCAVALLO

Payasos: Merli, Galeffi, Pampanini/Molajoli (EMI, 1930).
— **Björling, Warren, Los Angeles**/Cellini (EMI, 1954).

MASCAGNI

L'Amico Fritz: Tagliavini, Tasinari/Mascagni (Cetra, 1941).
— **Freni, Pavarotti**/Gavazzeni (EMI, 1968) (E).
Cavalleria rusticana: Bruna Rasa, **Gigli, Bechi**/Mascagni (EMI, 1940).
— **Milanov, Björling, Merrill**/Cellini (RCA, 1953).
— **Callas, Di Stefano, Panerai**/Serafin (EMI, 1953) (E).
— **Cosotto, Bergonzi,** Guelfi/Karajan (DG, 1965).

GIORDANO

Andrea Chenier: Gigli, Caniglia, Bechi/De Fabritiis (EMI, 1942).
— **Del Mónaco, Tebaldi, Bastianini**/Gavazzeni (Decca, 1957) (E).
— **Corelli, Stella,** Sereni/Santini (EMI, 1964).
Fedora: Olivero, Del Mónaco/Gardelli (Decca, 1969) (E).

DEBUSSY

Pelleas et Melisande: De los Angeles, Souzay, Janssen/Cluytens (EMI, 1957).

PUCCINI

Boheme: Sayao, Tucker, Baccaloni/Antonicelli (CBS, 1947).
— **Tebaldi,** Prandelli/Erede (Decca, 1951).
— **Los Angeles, Björling, Tozzi**/Beecham (EMI, 1956) (E).
— **Freni, Pavarotti**/Karajan (Decca, 1973) (E).
Gianni Schicchi: Gobbi/Santini (EMI, 1958) (E).
Butterfly: Dal Monte, Gigli/De Fabritiis (EMI, 1939).
— **Scotto, Bergonzi**/Barbirolli (EMI, 1966) (E).
Manon Lescaut: Björling, Albanese/Perlea (RCA, 1954).
Tosca: Gigli, Caniglia/De Fabritiis (EMI, 1938).
— **Callas, Di Stefano, Gobbi**/De Sabata (EMI, 1953) (E).
— **Price, Di Stefano, Taddei**/Karajan (Decca, 1962) (E).
— **Price, Domingo, Milnes**/Mehta (RCA, 1973) (E).
Turandot: Cigna, Merli, Olivero/Ghione (Cetra, 1938).
— **Nilsson, Corelli, Scotto**/Molinari-Pradelli (EMI, 1965) (E).

CILEA

Adriana Lecouvreur: Tebaldi, Simionato, Del Mónaco/Capuana (Decca, 1961) (E).

STRAUSS

Salomé: Goltz, Patzak, Dermota, Braun/Krauss (Decca, 1954. Reprocesado: **Nilsson, Hoffman** (Grace), Stolze, Wächter/Solti (Decca, 1961) (E).
Elektra: Borkh, Schech, **Fischer-Dieskau**/Böhm (DG, 1961).
— **Nilsson, Resnik, Krause,** Stolze/Solti (Decca, 1966) (E).
Caballero de la rosa: Reining, Weber, Jurinac, Güden, Dermota/ Erich Kleiber (Decca, 1954. Reprocesado 1966) (E).
— **Schwarzkopf, Ludwig, Stich-Randall, Edelmann**/Karajan (Columbia, 1957. Reprocesado EMI, 1974) (E).
(Hay que recordar una selección de 1933 con los históricos **Lotte Lehmann, Mayr, Olczewska** y **Schumann** dirigidos por Robert Heger. Existe reprocesado [World Record Club] de 1974).
La mujer sin sombra: Rysanek, Hopf, Höngen, Schoeffer/Bohm (Decca, 1956. Reprocesado 1968).
Arabella: Della Casa, London, Edelmann, Güden, Dermota/Solti (Decca, 1957. Reprocesado 1969).

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

3. RECITALES EN EL CATALOGO ESPAÑOL

Incluimos a continuación una selección amplia de los —a nuestro juicio— mejores recitales que el catálogo español ofrece de las grandes voces citadas en páginas precedentes. Una vez más marginamos la calidad técnica en favor del interés vocal. Aquélla suele ser muy buena en la serie «Ace of Diamonds» y muy variable en la de Zafiro, para la que no siempre es disculpa la floja calidad de los originales, pues el prensado español deja muchas veces que desear. Los recitales correspondientes a las Casas EMI, DG, RCA y otras son casi todos de buena calidad, al estar dedicados a cantantes actuales. Asombra, con todo, su escasa cantidad numérica, que bordea lo ridículo.

Reiteramos que la selección no incluye «lieder», ni oratorio, ni zarzuela. Los discos incluidos figuran **todos** en la edición actual del **Catálogo español POLCAR.** Por ello se consigna sólo el nombre del intérprete vocal y del director de la orquesta colaboradora, junto con el sello discográfico distribuidor; el resto de datos pueden hallarse en el citado **Catálogo.**

Anselmi. Zafiro.
Aragall/Rivoli. Opera italiana. Columbia.
Ausensi/Lamote de Grignon. Columbia.
Barrientos y Lázaro. Movieplay.
Bastianini. Arias y dúos. Decca.
Berganza canta Mozart. Decca.
Berganza canta Rossini. Decca.
Berganza/Gibson. Arias del siglo XVIII. Decca.
Bergonzi. Arias y dúos de ópera italiana. Decca.
Björling/Erede. (Cara 4.ª de **Cavalleria.)** Decca.
Caballé/Giovaninetti. Opera francesa. DG.
Caballé y Verrett/Guadagno. Grandes dúos. RCA.
Caballé/Cillario. Arias olvidadas de Verdi. Vergara.
Caballé/Cillario. Bellini, Donizetti. Vergara.
Callas y Di Stefano. Escenas y dúos. La Scala. EMI.
Callas en París (vol. I)/Prêtre. EMI.
Callas. Arias que adoro/Serafin. EMI.
Callas y Tebaldi. Zafiro.
Caruso. Movieplay. (Tres recitales diferentes.)
Caruso. Verdi y otros. RCA.
Corelli. Zafiro. (Dos recitales.)
Domingo/Downes. RCA.
Domingo/Santi. Decca.
Fischer-Dieskau. Retrato. EMI.
Fleta. EMI. (Dos recitales.)
Galli-Curci. Zafiro.
Gigli. Zafiro. (Dos recitales.)
Guelfi y Taddei. Zafiro.
Lauri-Volpi. Zafiro.
Lorengar. Decca. (Dos recitales.)
Olivero. Zafiro. (Tres recitales. Varios fragmentos repetidos.)
Pasero. Zafiro.
Pavarotti. Decca. (Varios recitales.)
Pertile. Zafiro.
Resnik. Decca.
Rossi-Lemeni y Siepi. Zafiro.
Schipa. Zafiro.
Scotto y Olivero. Zafiro.
Sutherland/Santi. Donizetti y Verdi. Decca.
Sutherland. El Arte del «Bel Canto». Decca.
Taddei. Zafiro.
Tagliavini. Zafiro.
Tauber. Zafiro.
Tasinari-Tagliavini. Dúos. Zafiro.
Tebaldi/Erede. Decca.
Tebaldi: Lo mejor de Tebaldi. Decca.
Valletti. Zafiro. (Dos recitales.)
Varios: La voz del Recuerdo. EMI.

Aureliano Pertile. Un maestro.

Magda Olivero. Siempre en la brecha.

Montserrat Caballé y Plácido Domingo. Millonarios en discos.

BIBLIOGRAFIA

1. RUDOLF BING: **5000 Nights at the Opera.** (Hamilton, Nueva York, 1972.)
2. RODOLFO CELLETTI: **Il teatro d'Opera in disco.** (Rizzoli, Milán, 1976.)
3. R. CELLETI y otros: **Le Grandi Voci.** (Roma, 1964.)
4. DAVID EWEN: **The New Encyclopedia of Opera.** (Vision, Londres, 1973.)
5. G. GATTI-CASSAZZA: **Memorias.** (Londres, 1974.)
6. GROVE y otros: **Dictionary of Music and Musicians.** (London.)
7. KUTSCH Y RIEMENS: **Dictionary of Singers.** (London, 1974.)
8. LAURI-VOLPI: **Voces paralelas.** (Guadarrama, Madrid, 1974.)
9. KURT PAHLEN: **Grandes cantantes de nuestro tiempo** (Emecé, Buenos Aires, 1973.)
10. R. REGIDOR: **La clasificación de las voces.** (Real Musical, Madrid, 1977.)
11. A. REVERTER: **La interpretación vocal en Mozart (I). El tema** (RITMO, núm. 459, marzo de 1976).
12. ROSENTHAL: **Great Singers of today.** (Calder and Boyars. Londres, 1966).
13. ROSENTHAL y WARRACK: **The Concise Oxford Dictionary of Opera.** (Londres, 1974.)
14. VARIOS: **Monografías «Opera».** (Ed. «L'Avant-Scene». París.)

NOTAS

(1) «La acústica del Canto». Revista **Investigación y Ciencia,** mayo 1977.

(2) **El Canto,** R. Husson. EUDEBA, Buenos Aires, 1965.

(3) Para quien desee profundizar en estos problemas vocales recomendamos la lectura del interesante trabajo, de Ramón Regidor, «La clasificación de las voces», en la serie «Temas del Canto». Real Musical, Madrid, 1977.

(4) **Jenny Lind** (1820-1887). Soprano sueca de voz de gran pureza y agilidad. Una de las más famosas cantantes europeas del siglo XIX.

(5) **Therese Tietjens** (1831-1877). Soprano alemana de poderosa y extensa voz. Primera «Medea» londinense. Insuperable en «Norma».

(6) **Antonio Tamburini** (1800-1876). Barítono italiano de amplia y extensa voz. Técnica portentosa. Primer «Riccardo» de **I Puritani.**

(7) **Antonio Cotogni** (1831-1918). Barítono italiano de vastísimo repertorio (15 partes). Maestro de Battistini, de Reszke, Lauri-Volpi, Gigli y Stabile, entre otros. **Giuseppe Kaschmann** (1847-1925). Barítono italiano, muy admirado en Wagner. En sus últimos años se especializó en papeles bufos.

(8) Rodolfo Celletti: **«Le grandi voci».** Roma, 1964.

(9) Celletti: **Op. citada.**

(10) Giacomo Lauri-Volpi: **Voces paralelas.** Guadarrama, Madrid, 1964.

(11) **Adolphe Nourrit** (1802-1839). Tenor francés, Creador de **Roberto el Diablo** y «Arnold» **(Guillermo Tell).**

(12) Lauri-Volpi: **Op. cit.**

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

4. LOS GRANDES PIONEROS

Adelina Patti:

La totalidad de las grabaciones que realizara en 1905 y 1906 están hoy recogidas en el álbum de dos discos editado por EMI en 1973, magníficamente presentado. Fragmentos de óperas de Mozart, Gounod y Bellini; canciones de Lotti, Tosti, Foster, Moore, Yradier, etc.

Nellie Melba:

- Páginas de **Traviata, Rigoletto, LLucia, Amleto, Boheme,** etc. Olympus, ORL 208.
- Antología de grabaciones londinenses (ópera, canción) de 1904 a 1929. EMI, RLS 719. Album de cinco discos, incluyendo su concierto de despedida, en 1926.

Lilli Lehmann:

- Fragmentos de **Norma, Roberto el Diablo, Fidelio, Hugonotes, Bodas de Fígaro, Don Juan, Rapto,** etc. Registros de 1905 y 1907. Ember, GVC 7. En Italia aparece con el sello Scala.

Enrico Caruso:

Numerosas firmas han ido editando a lo largo de los años las incisiones del tenor napolitano: RCA, Ember, Saga... Aquélla lanzó hace algún tiempo un álbum de doce discos (que llegó a importarse a España). Hoy puede encontrarse, prácticamente, todo lo que grabó recogido en una serie de 17 Lps, adquiribles por separado, editados por el sello londinense Olympus Record, referenciados ORL 301 a ORL 317. En nuestro país Movieplay ha distribuido tres discos con diversas «arias» de ópera, actualmente en catálogo. Referencia: S-14127 MOV, S-14191 MOV y S-14270 (M) MOV.

Giovanni Zenatello:

- Arias de **Ballo in maschera, Trovatore, Lucia, Aida, Traviata, Carmen.** Olympus Record, ORL 209 (Inglaterra).
- Arias de **Andrea Chenier, Siberia, Manon Lescaut, Butterfly, Otello, Fausto,** etc. Roc. 12 (Italia).

Leo Slezak:

- «Lieder» de Schubert, Wolf y Strauss; arias de **Lakmé, Reina de Saba, El profeta, Alessandro Stradella, Euryanthe** y **Otello.** Ember, GVC 8.
- Fragmentos de **Rapto, Cosi, La dama blanca, Massaniello, Guillermo Tell, Lohengrin, Ernani, Rigoletto, Trovador, Baile de máscaras, Manon.** Court Opera Classics, CO 332.

Mattia Battistini:

- **Ernani, Zampa, Favorita, Don Sebastiano, Marta, Baile de máscaras, Condenación de Fausto.** Olympus Records, ORL 221.
- **Linda de Chamonix, Maria di Rohan, Tannhäuser, Traviata, Africana, Herodiade, Werther, Thais, Don Juan** y **La mantilla,** de Alvares. Rhapsody, RHA 6011.

Titta Ruffo:

- **Andrea Chenier, Don Juan, Rigoletto, Baile, Falstaff, Otello, Barbero, Africana, Cristóbal Colón, Fausto.** RCA, «Le grandi voci della lirica». LM 201 10.
- Diversos fragmentos de **Rigoletto** y **Amleto** (con Galvany y Pareto). Olympus Records, ORL 217.

Giuseppe de Luca:

- **Don Pasquale, Favorita, Gioconda, Baile, Zazá, Adriana Lecouvreur, Herodiade,** etc. Roc, 24.
- **Bodas de Figaro, Linda de Chamonix, Rigoletto, Traviata** (con Ruffo). Scala SC 5008.
- **Don Juan, Bodas, Ernani, Trovador** (con Stracciari, Giraldoni y Amato). «Cuatro grandes barítonos». Saga 7005.

Riccardo Stracciari:

- **Payasos, Africana, Favorita, Ernani, Barbero, Don Carlos, Trovador.** Scala 5009.
- **Baile, Ernani, Vísperas sicilianas, I due Foscari,** Disc. cit. Saga 7005.

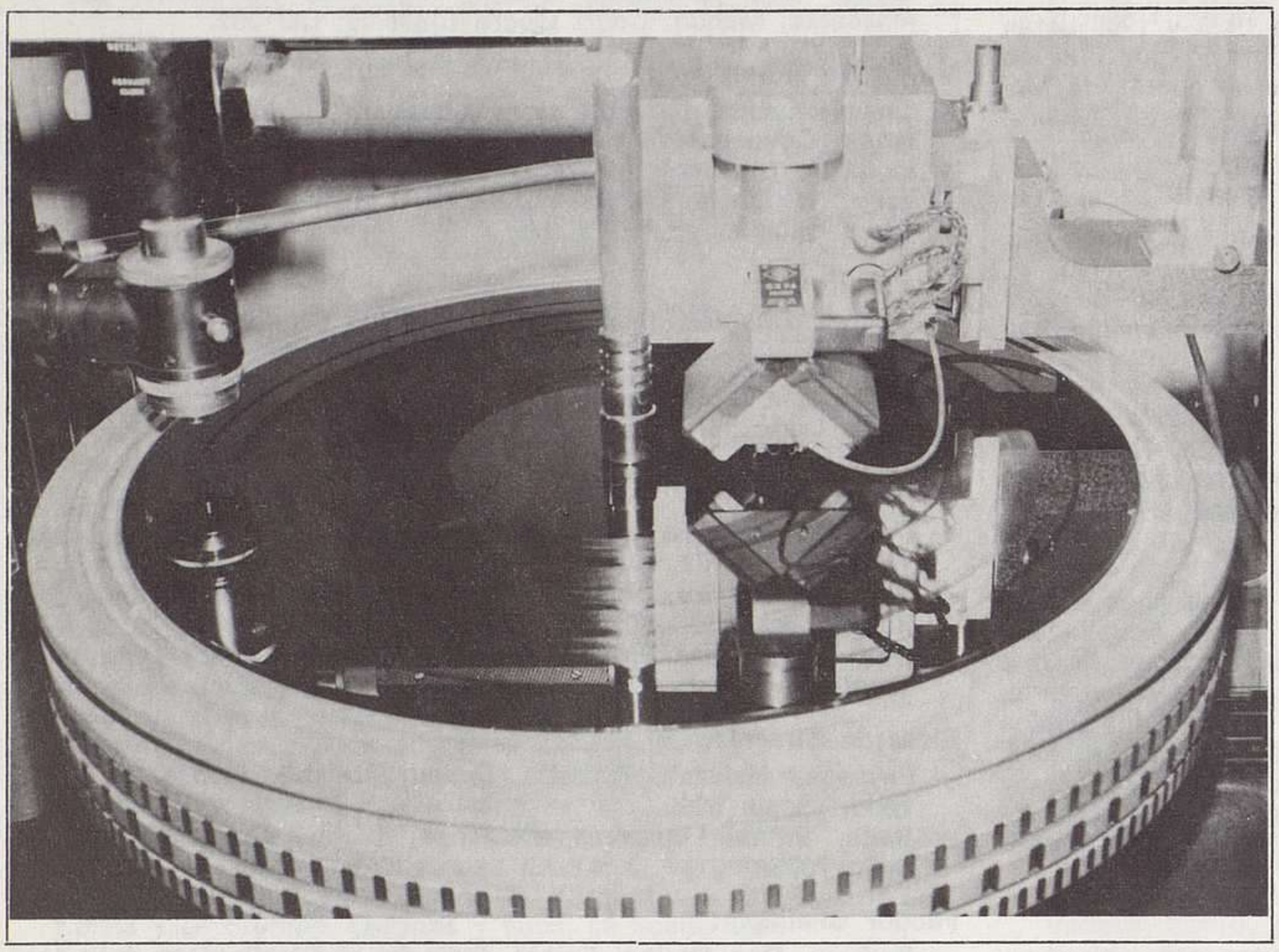
Feodor Chaliapin:

- **Barbero, Don Carlos, Ernani, Roberto el Diablo, Don Juan,** etc. Ember, GVC 5.
- **Russlan y Ludmila, Boris, El Demonio, Lakmé, Lucrecia Borgia,** etcétera. Olympus, ORL 220.
- **Príncipe Igor, Sadko, Mefistófeles, Sonámbula, Ernani, El Demonio,** etc. Everest SC-801. Editado en España por Movieplay, M-24.033.
- Arias de óperas rusas y canciones; arias de óperas francesas e italianas. EMI. Editado en España: álbum de dos discos, 161-01486/87.

Con esta fotografía de María Callas, haciendo nuestro su gesto, queremos rendir emocionado homenaje a la gran cantante recientemente desaparecida, y a todas aquellas voces que, citadas o no a lo largo de este trabajo, han hecho posible que permanezca viva la llama del arte lírico.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

REPORTAJE SOBRE LA FABRICACION DE UN DISCO DE GRAMOFONO



Por Fernando Peregrín Gutiérrez

El disco de gramófono fue patentado por Emile Berliner el 26 de septiembre de 1887. Desde entonces se ha ido convirtiendo en el medio más difundido de soporte del sonido grabado. Tiene, pues, su sentido el que, dentro de este extraordinario de RITMO, conmemorativo del centenario del sonido grabado, dediquemos un pequeño espacio al proceso de fabricación de uno de los más importantes protagonistas de este siglo de historia del medio sonoro reproducible.

TRANSCRIPCION

Iniciaremos nuestro trabajo en el momento en que los técnicos de grabación han puesto a punto una cinta magnética que contiene una copia de la música natural tal y como ha sido recogida y elaborada por el equipo responsable de la producción musical de que se trate. No entramos, pues, en el proceso de mezcla y distribución en las dos pistas que corresponden a los dos canales que permiten una reproducción estereofónica (1).

La transcripción se realiza de una máquina, llamada **máquina de corte,** cuya misión es convertir la señal eléctrica procedente de la cinta original en surcos sobre un disco cuya superfcie es, inicialmente, lisa. Este disco está constituido por una delgada capa de aluminio, que le da su consistencia, sobre la que se ha depositado una emulsión blanda, que tiene dos tipos de componentes: acetato de celulosa disuelto en acetato de butilo y, como aglomerante, cera carnauba disuelta en aceite de ricino. A este disco se le denomina —y así lo haremos en adelante—, simplemente, como **acetato.**

El acetato es puesto sobre un plato perfectamente horizontal, con que está provista la máquina de corte, y se sitúa encima de su superficie blanda una aguja de forma tetraédrica hecha de un material duro (zafiro o diamante). El pequeño estilete está suspendido en un mecanismo que le permite oscilar libremente al ser solicitado por los campos magnéticos que crean las corrientes eléctricas procedentes de la cinta, y que han sido previamente amplificadas. En el mecanismo en que va incorporada la aguja de corte se incluyen también una resistencia, que tiene como función calentar dicha aguja para facilitar el trazo del surco o corte; un aspirador que elimina los residuos o virutas y unos inyectores de un gas inerte —generalmente, helio—, que permite mantener constante la temperatura en la zona de corte. Todo este mecanismo va montado sobre un eje horizontal a la superficie del acetato, que permite el desplazamiento radial del sistema de corte, que junto con el circular del propio acetato originan la traza en espiral de los surcos del disco.

La velocidad de desplazamiento radial es regulable, y se fija en función de la mayor o menor duración que se desee dar a la cara del disco. Una duración extremadamente alta afecta a la calidad de los surcos, ya que al juntarlos mucho puede hacer que interfieran entre sí por un efecto de expansión de la sustancia blanda del acetato. La velocidad circular, que debe ser extraordinariamente precisa, corresponde a las normas estándar, siendo hoy día la de $33\,^1/_3$ r. p. m. para los discos de larga duración (Lp).

Resumamos este proceso: la señal sonora, transformada en señal eléctrica en el estudio de grabación y, tras un proceso de elaboración, «escrita» en una cinta magnética, es «leída» en la Sala de Transcripción, llevada a los mecanismos electromagnéticos que gobiernan la aguja de corte, y transcrita por ésta, en forma de surcos, en el acetato. La señal eléctrica —dos señales distintas, en caso de discos «estéreos»— queda así recogida en las caras del surco, que en los discos «estéreos» no serán simétricas, recogiendo —y transmitiendo posteriormente a la aguja del tocadiscos reproductor— los dos movimientos —vertical y horizontal— en que se puede descomponer la oscilación del estilete durante su proceso de corte. (Ver figura 1.)

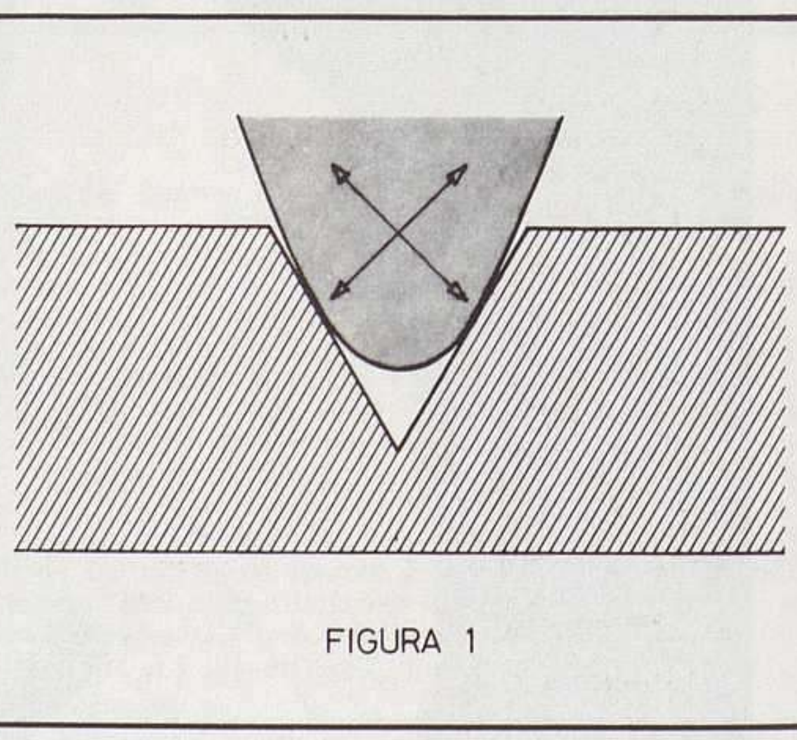
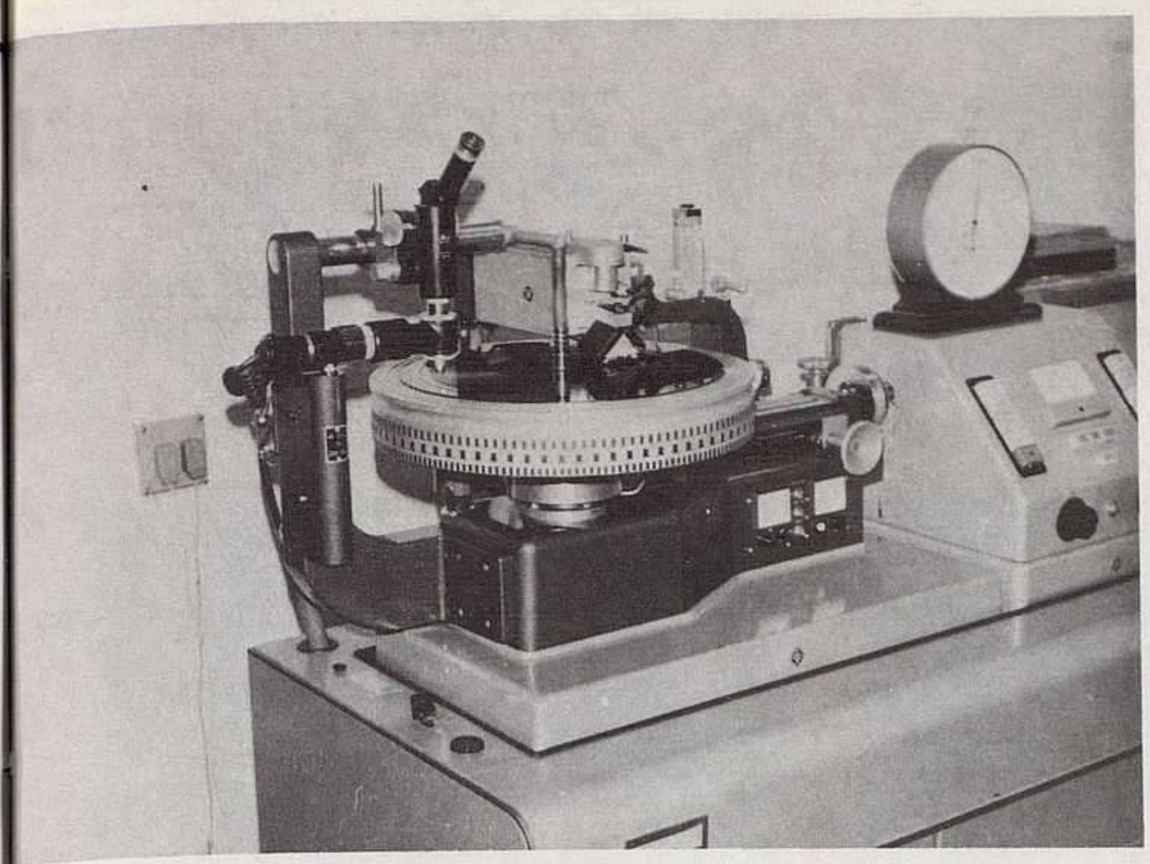


FIGURA 1

(1) En este trabajo sólo consideraremos los discos estereofónicos. Los cuadrafónicos tienen un proceso de fabricación fundamentalmente idéntico en lo que se refiere a los procesos químicos y físicos, diferenciándose en la transcripción, que debe tener en cuenta la codificación de dos señales adicionales.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012



Sala de Transcripción: Máquina de Corte.

LAS MATRICES O ESTAMPADORES

Una vez grabado un acetato nos encontramos con el problema de cómo transformarlo en un estampador que nos permita reproducirlo en serie. El principio básico es simple: si conseguimos otro disco que sea al acetato lo que el negativo a una fotografía, podremos volver a reproducirlos tantas veces como queramos. Así, un negativo del acetato consiste en un disco que tenga crestas en lugar de surcos, y surcos en lugar de crestas. (Ver figura 2.)

Pero el acetato original no nos sirve para imprimir la huella de sus surcos en otro disco, ya que es demasiado blando. Tenemos que recurrir a una solución intermedia: la galvanoplastia, que consiste en sobreponer a cualquier cuerpo sólido —siempre que sea conductor— una capa de un metal disuelto en un líquido, valiéndose de corrientes eléctricas. Así, si el acetato fuese conductor, bastaría con introducirlo en una disolución de sulfato y cloruro de níquel, haciendo que pasara una corriente eléctrica entre barras de níquel introducidas en la disolución (ánodo) y el acetato (cátodo), para que el níquel se depositase uniformemente sobre él. Pero el acetato es un dieléctrico, esto es, un cuerpo no conductor de la electricidad. Por eso se comienza por hacer conductor al acetato, cubriéndole de una capa de plata extremadamente fina. Para ello, y tras limpiar y desengrasar convenientemente el acetato, se realiza en su superficie una reacción química que deposita plata coloidal. Ahora el acetato recubierto de plata puede ser introducido como cátodo en un primer baño galvánico, a poca intensidad de corriente que recubre la plata con una capa protectora de níquel. Terminado este proceso, se separa el acetato de su primera copia galvánica —que se puede denominar «padre»—, copia que nos sirve de modelo para una segunda copia galvánica —«madre»—. Debemos hacer notar que, según lo expuesto anteriormente, el «padre» es un «negativo» y la «madre» un «positivo». También es necesario aclarar que, y a fin de poder separar «padre» y «madre», hay que someter a la copia «padre» a una oxidación. Si no lo hiciésemos así, al introducir el «padre» en el baño galvánico, lo único que haríamos sería aumentar la capa de níquel de su superficie, ya que no podríamos separar lo que es una sola pieza de un solo metal. Al oxidarlo, se forma en su superficie una delgada capa de óxido de níquel, sobre la que, en un baño gal-

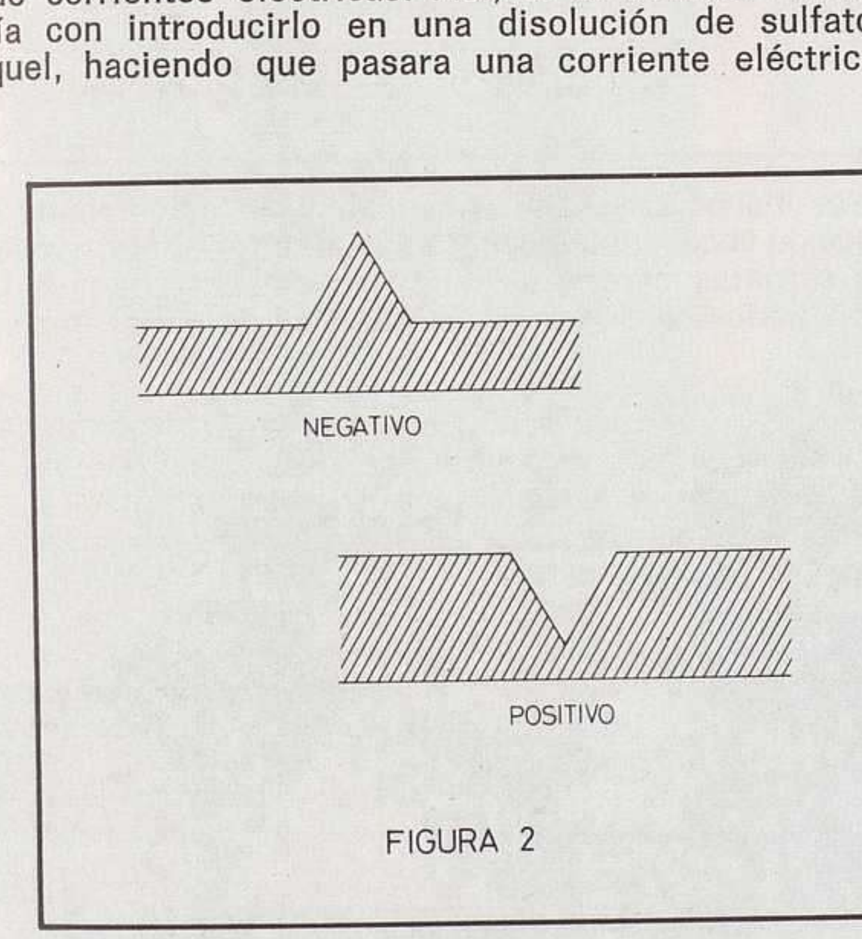


FIGURA 2

Sonola

LA MARCA DE LOS FAMOSOS

ENRIKE ZELAIA
tambien toca
con
Sonola

LOS MEJORES ELIJEN LO MEJOR
representante

SALVADOR RODRIGUEZ UBEDA

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

...terio de Educación, Cultura y Deporte 2012

vánico más intenso y rápido, depositamos una capa más gruesa de níquel, que sí es separable merced a la existencia del óxido. (Ver figura 3.)

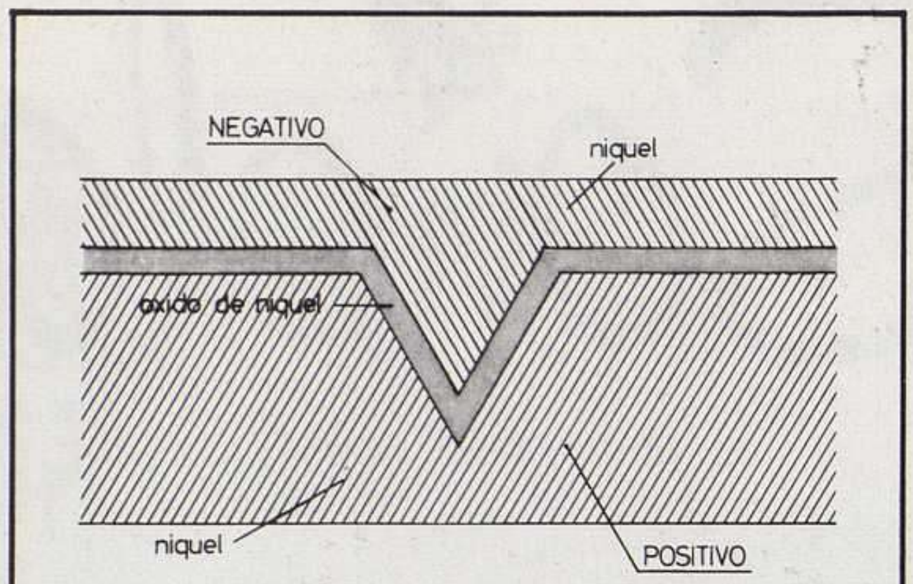


FIGURA 3

Tenemos, pues, de esta manera la «madre», que, como queda dicho anteriormente, es un positivo. Llega el momento ahora de comprobar la calidad de la transcripción. La «madre» puede ser escuchada directamente como un disco gramófono cualquiera. Pero, además, se utiliza en este proceso de control un estereomicroscopio que permite ver el surco en forma tridimensional. También son posibles, durante esta operación, las correcciones de los posibles pequeños defectos mediante un buril muy fino.

Inspección acústica y visual de la copia «madre».

Una vez comprobada la calidad de la «madre», se procede nuevamente a la oxidación de su superficie y a la obtención, mediante un nuevo baño galvánico, de una nueva —y última— copia galvánica: el **estampador** o matriz. Es claro que el estampador es un «negativo». (Ver figura 4.)

EL PRENSADO

Separado el estampador de la «madre», se recubre éste con una fina capa de cromo, que tiene como fin hacerlo más consistente y facilitar la posterior separación del disco prensado. La cara posterior del estampador es lisa.

Una vez realizada la abertura estándar en el centro geométrico del estampador, se fija sobre un bloque sólido —se da por supuesto que por su cara lisa o neutra—, para que la matriz, que es una placa fina que no tiene más de un milímetro de espesor, pueda resistir presiones altas. Además, los bloques deben poder calentar el material con que se van a fabricar los discos, y en seguida enfriarlo. Para ello los bloques sobre los que hemos fijado la matriz —que son, generalmente, de acero— han sido provistos en su interior de canales circulares, dando paso al vapor, para la calefacción, y al agua, para el enfriamiento.

El material utilizado por la fabricación de los discos es un copolímero a base de cloruro de polivinilo, que es infrangible. Este material es preparado en un departamento «ad hoc» por medio de «extrusión» de la mezcla de polvos, que es precalentada en hornos eléctricos antes de llegar al instante del prensado.

La prensa es, realmente, el corazón de la industria discográfica. Hoy día la prensa, totalmente automatizada, está desplazando a las manuales y a las semiautomáticas. Un prensa automática recoge la materia prima ya calentada, coloca las etiquetas de ambas caras, realiza la estampación, también simultánea, de ambas

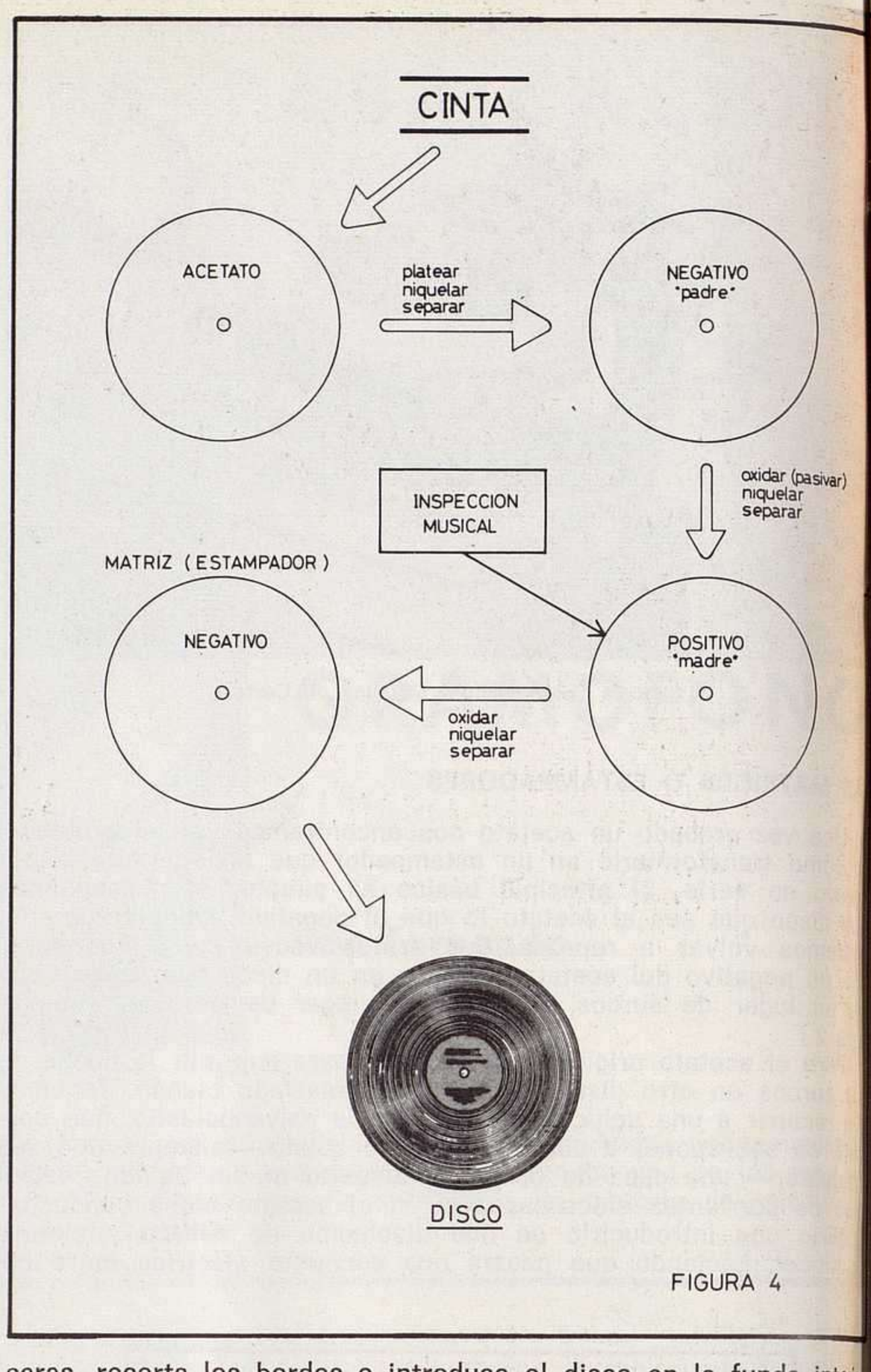


FIGURA 4

caras, recorta los bordes e introduce el disco en la funda interior de papel, que a veces está plastificada interiormente. La introducción en las carpetas exteriores o en las cajas —caso de las grabaciones con varios discos— suele hacerse de forma manual.

Control de Proceso: Audición de discos procedentes del taller de prensado.

Todo este proceso está sometido a continuos controles, que son, fundamentalmente, de dos tipos: **control del proceso** de prensado, que consiste en que cada cierto número de discos prensados (30 en el caso de la fábrica visitada) uno es observado a luz intensa, y cada otro cierto número bastante superior (500 en nuestro caso), otro se escucha completamente en una sala de audición; y **control de calidad,** que consiste en tomar, en forma aleatoria, y de cualquier departamento —prensado, enfundado, almacenado, etc.—, una serie de discos y proceder a una inspección musical y a un control de otros parámetros que son fundamentales para garantizar el control del producto final (2).

© F. P. G., 1977.

(Fotos del autor. Figuras de J. Peregrín Gutiérrez.)

(2) El autor desea manifestar su agradecimiento a don Ventura Pobre y a don Ramón Sordo, de COFASA, sin cuya preciosa ayuda este trabajo no habría sido posible realizar.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

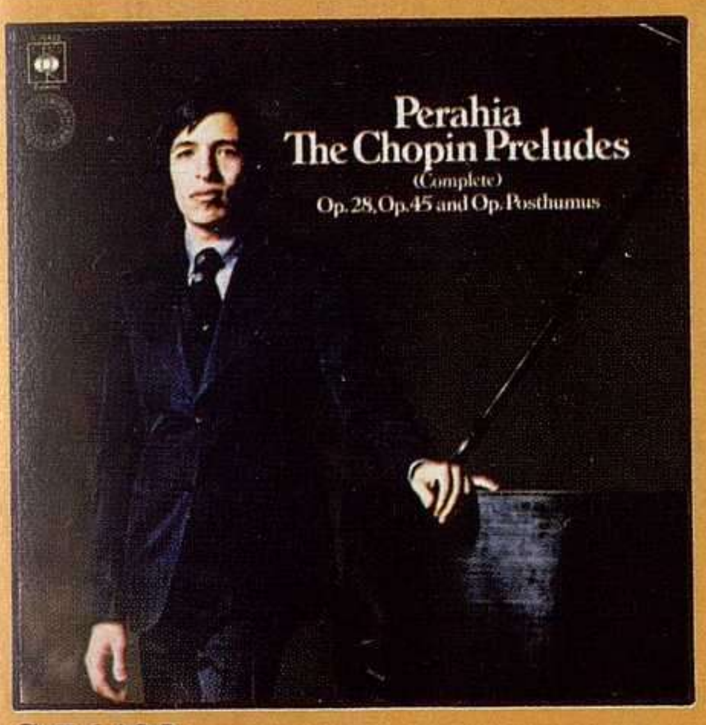
CBS MASTERWORKS

ULTIMAS NOVEDADES

S 73037
CHOPIN:
VLADIMIR HOROWITZ

S 76404
BEETHOVEN:
ULTIMAS OBRAS CORALES

S 72998
DEBUSSY/RAVEL:
CUARTETOS DE CUERDA
JUILLIARD QUARTET



S 76422
CHOPIN:
PRELUDIOS (COMPLETOS)
M. PERAHIA

S 73648
CUARTETO DE
MADRIGALISTAS
DE MADRID
CANCIONES DE AMOR,
CANCIONES FESTIVAS

MUSICA DEL
RENACIMIENTO ESPAÑOL.

PRIMERA GRABACION NACIONAL DE MUSICA CLASICA EN DISCOS CBS

RECUERDE NUESTRA OFERTA DE OTOÑO:

CONCIERTO DEL SIGLO: Bernstein, Rostropovitch, Stern, Menuhin, Fischer-Dieskau, Horowitz. Obras de Tchaikovsky, Bach, Händel, Rachmaninoff, Schumann. 725.-
GEMMA DI VERGY (DONIZETTI): Primera grabación, con **MONTSERRAT CABALLE** cantando Gemma. 1.025.-
EL CID: Plácido **DOMINGO** es El Cid en esta primera grabación de la ópera de **MASSENET.** 1.025.-
GURRELIEDER: Extraordinaria versión dirigida por Pierre Boulez e interpretada por la BBC Symphony Orchestra. 835.-
L'ELISIR D'AMORE (DONIZETTI): Plácido Domingo e Ileana Cotrubas nos ofrecen una magnífica versión de esta popular ópera. 690.-
HANDEL: CONCERTI GROSSI, Op. 6, en versión de **J.C. MALGOIRE.** 990.-
MAHLER: 2.ª SINFONIA, versión inigualable de **LEONARD BERNSTEIN.** 625.-
BEETHOVEN: ALBUM ESENCIAL (reedición), incluye 5.ª y 9.ª Sinfonías. 1.300.-
RAVEL: LA OBRA PARA PIANO. Magistralmente interpretada por **PHILIPPE ENTREMONT.** 990.-
SCHUMANN: Las **CUATRO SINFONIAS** en versión de George **SZELL.** 990.-

UNA NOVEDAD DENTRO DE LA OFERTA:
CASSETTE DOBLE DEL "CONCIERTO DEL SIGLO", 725.—

CBS

BUSQUE EL DISTINTIVO "DISTRIBUIDOR DE MUSICA CLASICA CBS' EN LOS ESTABLECIMIENTOS ESPECIALIZADOS.

MASTERWORKS • MASTERWORKS •

terio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Pequeña encuesta:

LOS GUSTOS MUSICALES DE LOS FAMOSOS DE LA VIDA ESPAÑOLA

Por José Luis GARCIA DEL BUSTO

Para ofrecer a nuestros lectores este sondeo, que no aspiraba a más de constituir una curiosa aproximación a las discotecas de «nuestros famosos», nos dirigimos a 125 personas, aproximadamente, de las cuales, como podrá comprobarse, han respondido 19. El porcentaje de respuestas, habida cuenta del contenido y de la forma del mismo cuestionario, no es demasiado bajo; incluso habrá sorprendido a algún pesimista compañero de Redacción que esperaba menos. Nos dirigimos a figuras de las más variadas dedicaciones: intelectuales, políticos, artistas, deportistas... Como el lector advertirá, estos últimos se han abstenido en bloque, así como también lo han hecho las damas consultadas (que las había, palabra). Alguno de los encuestados, cuya respuesta se publica a continuación por orden de recepción, incluyeron líneas cariñosas de saludo o de apoyo a nuestra Revista, lo que agradecemos vivamente desde aquí. El señor Lucio Lobato tuvo la amabilidad de escribirnos disculpando al Secretario General de su partido (don Santiago Carrillo), que era el encuestado, y rellenando él mismo el cuestionario, «por si continuase interesando a su Revista la opinión de otra persona que no sea él mismo».

Interesará saber a nuestros lectores que el bien conocido articulista Francisco Umbral acusó recibo del cuestionario, como de pasada, en su sección de El País. **Esperábamos su respuesta, que nos llegó, efectivamente, pero no en forma directa, como hubiéramos deseado, sino a través de un suscriptor bilbaíno (gracias), que nos envió el recorte del artículo que Umbral publicó en** El Correo Español **de la capital vizcaína, artículo en el que se respondía una a una a nuestras cuestiones con la pequeña manipulación de la cuestión «b» (ver MODELO DE ENCUESTA A CONTINUACION), transformada en «¿Qué significan para usted los discos?», sin duda para poder abundar más en el tema de su «desconexión con el arte musical». Por cierto que Francisco Umbral es el único que responde «NO» a la primera cuestión, cuando esperábamos que alguno de los encuestados no se hubiera mostrado tan desafecto al tema como para eludir incluso el poner una X en la casilla «NO» de la cuestión «a» y explicar, en dos líneas, por qué no gusta de escuchar música de vez en cuando. Volviendo al tema, nos hemos permitido reproducir aquellos párrafos del mencionado artículo de** El Correo Español **que hacen referencia clara al cuestionario de RITMO, como si se tratara de contestación directa a nuestra Redacción.**

Algún eco en la prensa de este sondeo musical-discográfico coincidente en fecha con el de los serios problemas para la iniciación del curso en el Conservatorio de Madrid, motivaron una información errónea, que desde aquí queremos rectificar: Pilar Trenas, en su columna del diario A B C, **se refería a una «extensísima encuesta a nivel nacional, en la que se aborda el tema de la situación de la Música en España y los problemas que la rodean». ¡Ojalá podamos algún día llevar a efecto una encuesta tan seria e interesante como ésa! En su momento le informaríamos.**

Pero ahora vayamos a lo nuestro.

Cuestionario

a) **¿Escucha usted música con alguna asiduidad?** Sí/No.

b) **En caso afirmativo, ¿qué significa para usted la posibilidad de escuchar música en discos?**

c) **En caso negativo, ¿cuál es el motivo de su desconexión con el arte musical?**

Si usted posee discoteca, le rogamos responda a las siguientes cuestiones:

1. **¿Cuántos volúmenes, aproximadamente, integran su discoteca?** Menos de 100/Entre 100 y 500/Entre 500 y 1.000/Más de 1.000.

2. **¿Puede detectarse en ella alguna especialización o predominio?** De música anterior al siglo XVII/De los períodos barroco y clásico/Del romanticismo/Del siglo XX/De música de vanguardia/De música «pop» o «folk»/De «jazz»/De música de películas o ambiental.—De música instrumental (solistas)/De música orquestal/De música de cámara/De música vocal (solistas, coros)/De música escénica (ópera, zarzuela)/De música electrónica.—No.

3. **Al adquirir un disco, ¿qué criterio sigue habitualmente?** Elijo un determinado género musical/Elijo un determinado autor/Busco una obra determinada/Elijo interpretaciones de determinados artistas/Pido una obra concreta por unos determinados intérpretes.

4. **Al adquirir un disco, ¿tiene en cuenta la marca de la Casa grabadora?** Sí/No/Sólo en algunos casos.

5. **Para la formación de su discoteca, ¿ha procurado asesorarse de alguna manera?** No, solamente sigo criterios personales/Sí: en revistas especializadas, en el establecimiento donde me proveo, en la opinión de algún amigo relacionado con la Música, o confío en la nombradía de autores e intérpretes.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

MANUEL FRAGA IRIBARNE, político.

a) Sí.

b) La de hacerlo a ratos perdidos; un hombre ocupado no puede ir a muchos conciertos.

1. Entre 100 y 500.
2. De los períodos barroco y clásico. Del romanticismo. De música orquestal. De música de cámara.
3. Elijo un determinado género musical y un determinado autor.
4. Sólo en algunos casos.
5. No; solamente sigo criterios personales.

FRAGA

EDUARDO HARO TECGLEN, periodista.

a) Sí.

b) Una posibilidad de abstraerse del hecho social del concierto público. La ocasión de introducir la Música en mi intimidad. No desdeño del concierto lo que tiene de comunidad con los demás; generalmente, prefiero esa comunidad, en el sentido de comunión, o de comunicación, con quien yo elijo. Considero el disco, con las posibilidades actuales de la alta fidelidad, muy superior al concierto. Aun teniendo en cuenta la palpitación o la emoción de la interpretación única y directa que da el concierto.

1. Entre 500 y 1.000.
2. De música anterior al siglo XVII, el 9 por 100; de los períodos barroco y clásico, el 20 por 100; del romanticismo, el 20 por 100; del siglo XX, el 10 por 100; de música de vanguardia, el 1 por 100 de «jazz», el 40 por 100. De música instrumental (solistas), el 40 por 100; de música orquestal, el 40 por 100; de música de cámara, el 19 por 100; de música vocal y escénica, el 1 por 100.
3. Pido una obra concreta por unos determinados intérpretes.
4. Sólo en algunos casos.
5. No; solamente sigo criterios personales.

MIGUEL DELIBES, escritor.

a) Sí.

b) Un recreo espiritual y un estímulo de mi capacidad creadora. También un baño de nostalgia. La Música tiene una gran fuerza evocadora.

1. Entre 100 y 500.
2. De los períodos barroco y clásico, del romanticismo, y principalmente folklore de diversos países y de regiones españolas.
3. Elijo un determinado autor y una obra determinada.
4. No.
5. No; solamente sigo criterios personales.

JOAQUIN CALVO SOTELO, escritor.

a) Sí.

b) La de poder tener a mi disposición a la hora del desayuno, del aperitivo y de la sobremesa, como si yo fuera el Gran Elector de Sajonia y ellos mis músicos de cámara, a Rubinstein, a Caruso y a la Filarmónica de Berlín.

1. Entre 500 y 1.000
2. De música instrumental, orquestal, de cámara, vocal y ópera.
3. Busco una obra determinada.
4. Sólo en algunos casos.
5. En revistas especializadas y según criterios personales.

DELIBES

CALVO SOTELO

FERNANDO ZOBEL, escultor.

a) Sí.

b) Realmente, yo diría que lo que oigo lo escucho casi siempre en discos. Me es muy difícil asistir a conciertos, aunque los prefiero.

1. Entre 500 y 1.000
2. De los períodos barroco y clásico principalmente. También del siglo XX, de «jazz», de música instrumental, orquestal, de cámara y vocal.
3. Elijo un determinado autor, una obra determinada y la interpretación de determinados artistas.
4. No (aunque me doy cuenta, claro).
5. En la opinión de algún amigo relacionado con la Música. Y confío en la nombradía de autores e intérpretes.

ALFREDO AMESTOY, guionista, presentador de Televisión.

a) Sí.

b) Significa una gran fortuna; la disposición de tiempo libre y ánimo para hacerlo no son malas premisas.

1. Entre 500 y 1.000
2. De los períodos barroco y clásico, de música «pop» y «folk», de «jazz», de música «ambiental». De música instrumental, orquestal, de cámara y escénica.
3. Elijo una obra determinada de un determinado género musical.
4. No.
5. Sigo criterios personales, y además me baso en la opinión de algún amigo relacionado con la Música y confío en la nombradía de autores e intérpretes.

AMESTOY

GONZALO FERNANDEZ DE LA MORA, político.

a) Sí.

b) Mis ocupaciones rara vez me permiten asistir a conciertos. Pero la música clásica es para mí algo esencial y necesario. Escucho una media de dos horas diarias; los festivos, tardes enteras. Por eso los discos son fundamentales en mi vida, casi tanto como los libros. En vacaciones viajo con ellos como equipaje imprescindible.

1. Entre 500 y 1.000.
2. Del romanticismo. De música orquestal y de cámara.
3. Pido una obra concreta por unos determinados intérpretes.
4. Sólo en algunos casos.
5. No; solamente sigo criterios personales.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

SPA MUSIC, S. A.

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

Modelo 100 Harmony

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

Modelo 114 Rococo

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

Modelo 114 Chippendale

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

Modelo 112 International

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

Modelo 114 Demichippendale

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

Modelo 114 Classic

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

Modelo 125 Opera

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

SPA MUSIC, S. A. UNA ORGANIZA

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

LOS PETROF

Piano de Concert Modelo I

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

Piano de Concert Modelo II

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

Modelo IV Chippendale

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

Modelo III Melody

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

Modelo IV Intermezzo

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

Modelo V Gavotta

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

Modelo IV Rococo

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

Modelo 100 Baroque

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

LOS PETROF

Una gama completa de pianos. Diferentes.
Unos destacan por su estilo clásico. Otros por su línea moderna.
Pero todos, desde el más pequeño al más grande, tienen algo esencial en común:
su especial sonoridad, su larga vida, su sensible «touche».
No importa el tamaño de su PETROF. Ni el precio.
Todos los PETROF están hechos para aguantar muchas corcheas durante muchos años.
Y... una gran economía sopesando calidad y precio.
Estas son las razones que han permitido a PETROF ocupar uno de los primeros lugares en el mercado mundial, consiguiendo en los últimos años ser el piano más premiado internacionalmente.

CION AL SERVICIO DE LA MUSICA

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

ALFONSO SANCHEZ, crítico cinematográfico.

a) Sí.
b) Un enorme sedante espiritual y el olvidar las preocupaciones. **(Como aceptando que escucha poca música, o menos de la que quisiera, contesta también a la cuestión «c»):**
c) La falta de tiempo, terrible mal de nuestra absurda vida actual:

1. Entre 100 y 500.
2. De «jazz», de música de películas o «ambiental».
3. Elijo un determinado autor y la interpretación de determinados artistas.
4. No.
5. Sigo criterios personales y confío en la nombradía de autores e intérpretes.

FERNANDEZ DE LA MORA

JUAN ANTONIO BARDEM, director de cine.

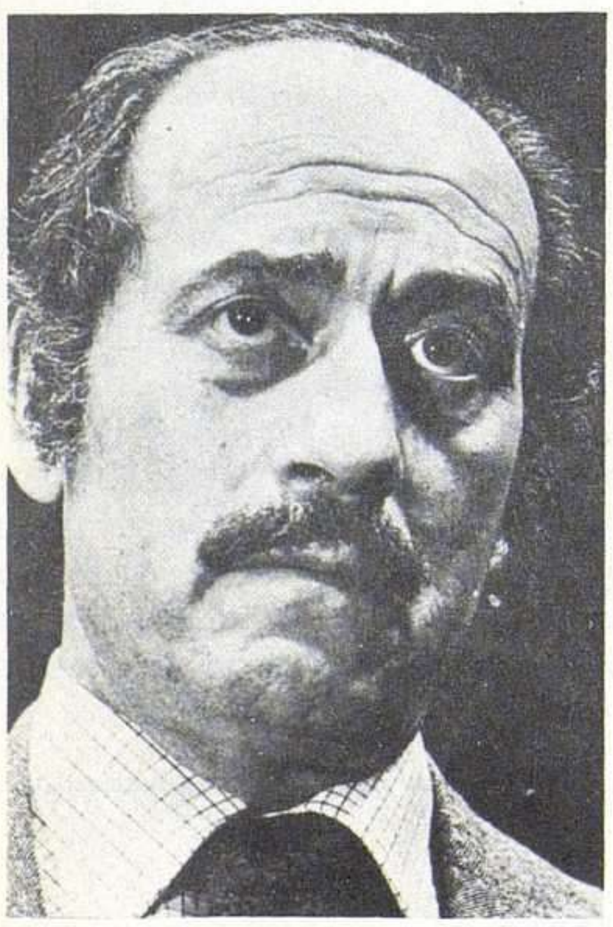
a) Sí.
b) Prácticamente, la única posibilidad que tengo de escuchar música, la que yo quiero y cuando yo quiero.

1. Entre 100 y 500.
2. De los períodos barroco y clásico, del romanticismo, de música «pop» o «folk», de «jazz». De música orquestal y de cámara.
3. Busco una obra determinada.
4. Sólo en algunos casos.
5. No; solamente sigo criterios personales.

JOSE LUIS LOPEZ VAZQUEZ, actor.

a) Sí.
b) Escuchar la música apetecida.

1. Entre 100 y 500.
2. **(Incluye todas las especialidades propuestas por nosotros, excepto la** música de cámara **y la** electrónica).
3. Elijo determinado autor, determinada obra y determinadas interpretaciones.
4. Sólo en algunos casos.
5. En revistas especializadas, en la opinión de algún amigo relacionado con la Música y en la confianza en la nombradía de autores e intérpretes.



LOPEZ VAZQUEZ

JUAN ANTONIO VALLEJO-NAGERA, médico.

a) Sí.
b) Con los antibióticos, la mayor ventaja de vivir en nuestro siglo.

1. Entre 500 y 1.000.
2. De los períodos barroco y clásico.
3. Pido una obra concreta y unos determinados intérpretes.
4. Sólo en algunos casos.
5. En revistas especializadas, en el establecimiento donde me proveo y en la opinión de algún amigo relacionado con la Música.

ANDRES AMOROS, crítico y escritor.

a) Sí.
b) Algo absolutamente importante en mi vida. Mi afición a la música clásica nació unida a la crisis de la adolescencia, y desde entonces no ha hecho sino crecer. Puedo decir que, después de mi vocación y mi profesión (la Literatura), es lo más importante de todo. Pero no tengo tiempo de ir a todos los conciertos que desearía. Por eso son decisivos los discos, y porque me permiten conocer músicas que no se oyen habitualmente en conciertos. Y porque me permiten también «estudiar» las obras que más me interesan, oyéndolas muchas veces.

1. Entre 500 y 1.000.
2. De música anterior al siglo XVII, de los períodos barroco y clásico, del romanticismo, del siglo XX, de música «folk». De música instrumental y orquestal.
3. Pido una obra concreta por unos determinados intérpretes.
4. Sí
5. En revistas especializadas (concretamente, en RITMO, entre otras.

ALFONSO SANCHEZ

JOSE FILGUEIRA VALVERDE, historiador del arte y escritor.

a) Sí.
b) Goce de versiones magistrales, muy cuidadas. Encuentro con «viejas novedades». Conocimiento de avances intelectuales. Una hora diaria de intelectual reposo.

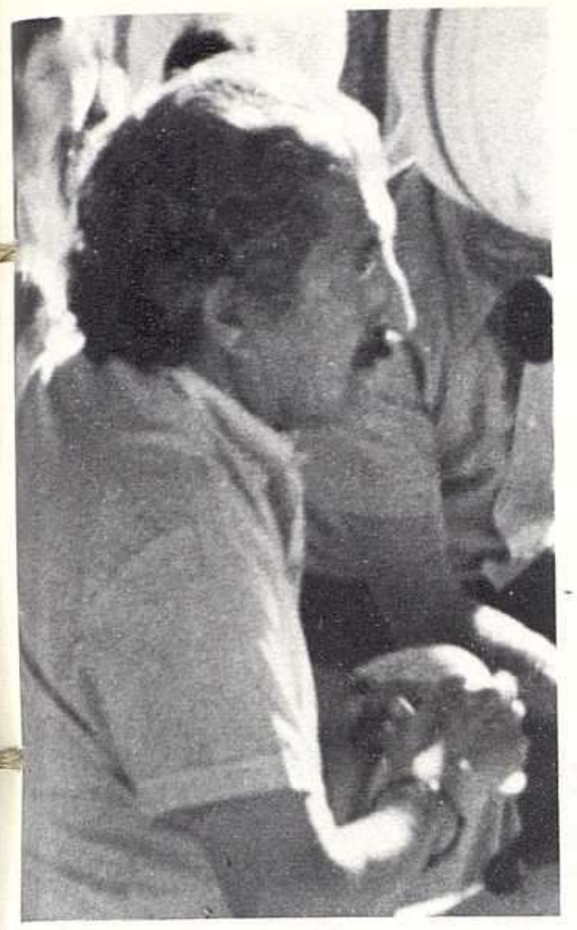
1. Entre 500 y 1.000.
2. Música anterior al siglo XVII, de los períodos barroco y clásico. De música de cámara y vocal.
3. Pido una obra concreta por unos determinados intérpretes.
4. Sí.
5. En revistas especializadas y en la opinión de algún amigo relacionado con la Música.

EDUARDO SOTILLOS, redactor y presentador de informativos en Televisión.

a) Sí.
b) Un sustitutivo de la audición directa.

1. Entre 500 y 1.000.
2. De los períodos barroco y clásico, del romanticismo, del siglo XX, de «jazz». De música orquestal y de cámara.
3. Pido una obra concreta por unos determinados intérpretes.
4. Sí
5. No; solamente sigo criterios personales.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012



BARDEM

JOSE MARIA GARCIA DE PAREDES, arquitecto.

a) Sí.

b) Sustitución de la audición directa y conocimiento de obras de interpretación poco frecuente.

1. Entre 500 y 1.000.
2. De los períodos barroco y clásico, del romanticismo, del siglo XX. De música instrumental, orquestal, de cámara y vocal.
3. Busco una obra determinada y elijo interpretaciones de determinados artistas.
4. Sí
5. Sigo criterios personales y me asesoro en opinión de algún amigo relacionado con la Música.

FELIX GRANDE, poeta, escritor.

a) Sí.

b) (No responde.)

1. Entre 500 y 1.000.
2. De los períodos barroco y clásico, del romanticismo, de «jazz». De música orquestal y de cámara.
3. Pido una obra concreta por unos determinados intérpretes.
4. Sólo en algunos casos.
5. No; solamente sigo criterios personales.

GARCIA DE PAREDES

JOAN RAVENTOS, político.

(Nos permitimos suponer que es el dirigente socialista catalán quien responde personalmente a nuestra solicitud: el cuestionario llegó sin firma, con matasellos de Barcelona y remite P. S. C.)

a) Sí.

b) Unos momentos de tranquilidad.

1. Entre 100 y 500.
2. Del romanticismo. De música orquestal.
3. Busco una obra determinada.
4. Sí.
5. En la opinión de algún amigo relacionado con la Música.

LUIS LUCIO LOBATO, político.

a) Sí.

b) Ya que no fabricarme un mundo ideal, encontrar el lado amable de éste en que vivimos; una cita con viejos amigos entrañables; una reconfortante distensión; un reencuentro conciliador y dulcemente emocionado conmigo mismo.

1. Entre 100 y 500.
2. **(Señala todos los apartados, excepto el de música «ambiental», por un lado, y el de música electrónica, por otro.)**
3. Elijo género, autor, obra e interpretación.
4. Sólo en algunos casos.
5. No: solamente sigo criterios personales.

FELIX GRANDE

UMBRAL

FRANCISCO UMBRAL, escritor.
(Ver introducción.)

a) Pues, la verdad es que no, e incluso me molesta la música esa de fondo que ponen ahora en todas partes y que es como un deseo ingenuo de fingir una juerga permanente en la vida, cuando el que está en la cafetería o en el hotel con música de fondo tiene que levantar la voz sobre la música para explicarle a su interlocutor que tiene catarro o que le ha salido una hija contestataria. La música de fondo y los hilos musicales vienen como a querer tapar el dolor del mundo.

b) Una cosa redonda que pongo muy de tarde en tarde, o más bien pido que me pongan, porque yo no sé hacerlo, para oír siempre a los mismos: Antonio Machín, Concha Piquer, los versos de Neruda dichos por él mismo y todo el repertorio de «canciones para después de una guerra». Más allá no llega mi oído, del que me ha dicho el doctor Olaizola el otro día que no es malo, pero tampoco bueno. Mentiras piadosas de médico.

c) Por ahí ya se van orientando ustedes, mire. Lo mío, sí, es una total desconexión con el arte musical así llamado. Pero es que no se puede estar en todo. A mí me interesan muchas cosas de esta vida, demasiadas ya para mi edad, pero el arte musical no me inquieta nada, y cuando una vez me decía Ana Belén, en su casa, que cuál era la música que yo prefería mientras hablábamos, le dije que ninguna, y se llevó un corte.

1. No los he contado, como tampoco he contado los libros, pero discos tengo menos que libros. Si esperan ustedes un poco los puedo contar en seguida, porque deben ser como una docenita de discos.
2. Especialización, años cuarenta. Predominio, nostalgia.
3. No adquiero discos. Me los regalan.
4. **(No contesta.)**
5. Me parece que ya va quedando claro que no.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

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

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

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

Decídase por PIONEER.

EN ALTA FIDELIDAD

PIONEER®

si busca lo mejor

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

Representado en España por:

ATAIO* INGENIEROS S.A.

DIVISION DE AUDIO

MADRID-16
Enrique Larreta, 10 y 12
Tels. 733 05 62 - 733 37 00
Telex: 27249 - Cable: Teleatio

BARCELONA-6
Ganduxer, 76
Tel. 211 44 66

BILBAO-13
Simón Bolívar, 27
Tel. 442 20 50

SEVILLA-11
Avda. República Argentina, 68-5.°
Tels. 45 18 30 - 45 25 98

VALENCIA-8
Av. del Cid, 2
Tel. 326 72 00

Especificaciones y diseño sujetos a cambio sin previo aviso.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Hi-Fi para todos

Por ALFREDO OROZCO

ASPECTOS DEL SONIDO 3

ESTUDIO DE EQUIPOS DE ALTA FIDELIDAD BAJO TRES NIVELES ECONOMICOS DISTINTOS

Un trabajo como el que presentamos hora en RITMO es muy común y habi- ual en un sinnúmero de revistas especia- izadas sobre música y sonido, hasta el unto de que en alguna que otra publica- ión (caso **High Fidelity** o **Hi-Fi News)** es- e asunto es tratado con regularidad ma- emática una vez al año. Otro sistema es l utilizado por la revista francesa **Son:** n esta ya famosa mensual, una vez por ño se da cuenta de los mejores compo- entes que han ido apareciendo, haciendo bstracción total del espinoso tema de los precios; tratan únicamente los redactores le **Son** de mostrar sus preferencias por los mejores componentes de cada grupo, con- siderando únicamente sus prestaciones y obviando, por lo tanto, el —a mi juicio— importante criterio de la relación calidad- precio. Creo sinceramente que el sistema «anglosajón» de las dos revistas citadas resulta algo más práctico, toda vez que la inmensa mayoría de quienes toman la decisión de adquirir un equipo se encuen- tran, como es lógico, con su correspon- diente barrera presupuestaria, a la que forzosamente hay que ajustarse.

Cuando recibí de nuestro subdirector, Angel F. Mayo, el encargo de preparar un trabajo de esta índole y de esta enverga- dura para el número conmemorativo del centenario del gramófono, la preocupación me persiguió durante algún tiempo. Creo que dar a la luz pública mis preferencias sobre esta materia implica una cierta res- ponsabilidad, por cuya razón estuve con- siderando la idea, en principio, de dar a los lectores un consejo de tipo general muy al uso en Inglaterra: «Deje de medi- tar, levántese de su sillón, visite a un buen vendedor y no se fíe de otra cosa que de su propio oído». Esta lapidaria ins- trucción parece no tener vuelta de hoja, en principio; pero resulta que si al oído se le da rienda suelta puede llegar a no exigir otra cosa que «lo superselecto», la clase de sonido que solamente una com- binación óptima de componentes puede ofrecer, y que solamente está al alcance de una minoría privilegiada; privilegiada en dos aspectos, el económico, por una parte, y la capacidad para valorar debida- mente estas cosas. El oído exigente de un verdadero audiófilo puede convertirse en un enemigo implacable de su bolsillo. Es- ta batalla se desarrolla en dos frentes, uno de ellos es su propia sensibilidad y natural deseo de mejorar lo que muchas veces ya es bueno; el otro viene consti- tuido por el «display» impresionante de lo que actualmente ofrece este mercado. Pa- ra resumir: cuando se dispone de un pre- supuesto limitado, el oído no tiene más remedio que replegarse y que conformar- se; pero es, precisamente, aquí donde empiezan a encontrar justificación tipos de estudio como el presente, desde el punto de vista de que un presupuesto de- terminado, incluso aunque sea amplio, pue- de no aplicarse debidamente, y esto es cosa, y doy fe de ello, que sucede con relativa frecuencia. La compatibilidad y armonía entre los diferentes componentes del equipo es requisito esencial del buen resultado del mismo, pero esta norma no siempre se observa en el campo del so- nido. ¿Se le ocurriría a alguien instalar en un pequeño coche utilitario los neumáti- cos de un Mercedes, pongo por ejemplo? Evidentemente, no. Sin embargo, sí que conozco el caso de quien ha sido capaz de «casar» en un mismo equipo estereofó- nico un amplificador de 2 × 100 watios con unos altavoces que apenas si resistían diez, y el fenómeno a la inversa: el em- pleo de unas cajas acústicas de gran ca- lidad, pero de muy poca eficiencia, con un amplificador de escasa potencia, con lo que el «trabajo» efectivo de los altavoces ha quedado reducido a la mitad o menos de sus posibilidades. En ambos casos el comprador ha malgastado su dinero, toda vez que en los dos ejemplos examinados, por demás simples, existe un componen- te en una relación de notable inferioridad con el otro, algo así como si un aficiona- do a la fotografía anduviese buscando la más sofisticada cámara con un objetivo mediocre.

Próximos ya a citar nombres concretos de componentes parece necesario obser- var que lo verdaderamente importante no es la enumeración en sí, sino las razones que la motivan, el porqué de la elección de cada componente, que aparte los valo- res intrínsecos que pueda ofrecer ha de ser forzosamente contemplado como inte- grante de un equipo de sonido, es decir, de un conjunto que debe guardar las me- jores reglas de proporción y equilibrio. Seguramente algunos aficionados ya de al- guna forma introducidos en la materia echarán en falta nombres ilustres de Alta Fidelidad en nuestras enumeraciones fi- nales. Por citar ejemplos, justificando su ausencia, rindiéndoles al propio tiempo el homenaje que merecen, señalemos la falta de AR, Mc Intosh, SAE, Pioneer, Akay, Bang-Olufsen, JBL, etc., por no citar más que unos pocos nombres entre la inmensa plétora de quienes actualmente prestigian la industria del sonido. El hecho de que no aparezcan reflejados en nuestras selec- ciones finales se debe única y exclusiva- mente a prioridades puramente objetivas, y muy fundamentalmente a razones de acoplamiento presupuestario, que ha cons- tituido el mayor de los problemas a la ho- ra de confeccionar el presente estudio. Aunque en absoluto constituye tema que vayamos a tratar ahora, hay que decir de pasada que, en líneas generales, los pre- cios de componentes Hi-Fi en España al- canzan niveles francamente elevados, so- bre todo desde un punto de vista compa- rativo con los que rigen en otros países donde también existen protecciones aran- celarias, imposición sobre el lujo, etc... Para ilustrar con un ejemplo esta realidad, voy a transcribir el «equipo ideal», en la opinión del experto norteamericano Harry R. Zwicker, bajo un presupuesto de 5.000 dólares, considerado en Estados Unidos como una especie de «tope dentro de lo razonable». Dicho equipo, que figura des- crito y justificado en el número de diciem- bre de 1976 de **High Fidelity,** es el si- guiente:

- Antena de frecuencia modulada Finco FM-4 g.
- Equipo de rotación de antena CDE Ar-33.
- Sintonizador Accuphase T-100.
- Preamp - Equalizador Soundcraftsmen 22-17.
- DBX 119 (Unidad de reducción de ruido y expansor).
- Etapa de potencia Dynaco Stereo 400.
- Brazo SME 3009-II.
- Giradiscos Thorens TD-125.
- Cápsula Shure V. 15/III.
- Amortiguador de plato Netronics.
- Magnetófono a carrete abierto Sony TC-377.
- Unidad Dolby Sony NR-115.
- Etapa de potencia Harman-Kardon Cita- tion XII.
- Preamp Dynaco PAT-4.
- Simulador de ambiente Audio Pulse Model 1.
- Pareja de altavoces AR-11.
- Pareja de altavoces AR-6.

Como puede verse, se trata de una com- binación cuadrafónica de máxima versati- lidad, puesto que cada pareja de cajas acústicas es gobernada por un equipo in- dependiente de etapa de potencia y pre- amplificador. Es de notar que el conjunto descrito dispone de todos los elementos que ofrece hoy la técnica para moldear el sonido (equalizador, unidad de reducción de ruido con expansor incorporado y uni- dad de simulación de ambiente, que es, seguramente, el más importante de estos ingredientes). Algo parecido costaría en estos pagos, aproximadamente, dos y me- dia a tres veces más. Otro ejemplo, esta vez más breve y sin citar nombres, lo constituye cierta gama de componentes japoneses, cuyos precios en Inglaterra son exactamente la cuarta parte que en Es- paña.

Las directrices utilizadas en el presen- te estudio pueden sintetizarse del siguien- te modo:

1.ª Se van a utilizar tres niveles dis- tintos de presupuesto, designados como A, B y C, respectivamente, de menor a mayor. En A y B, a su vez se establece un margen máximo y otro mínimo. No así en C, grupo para el que se calcula un pre- supuesto global aproximado y altamente flexible, toda vez que se puede compo- ner un equipo básico o dotado de radio y equipo de cinta.

2.ª Incluso en el nivel mínimo analiza- do del Grupo A se parte de unos resulta- dos audibles, de una calidad estimable y, desde luego, considerando al máximo la relación calidad-precio.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

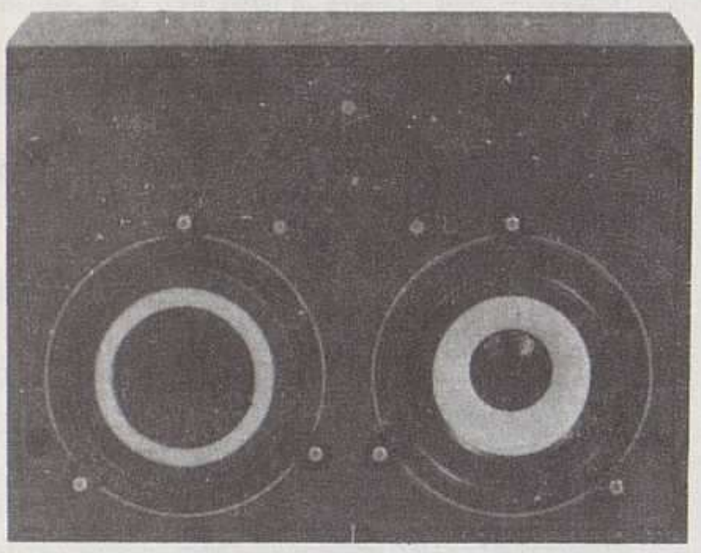
3.ª Se ha considerado básicamente la calidad musical de los diferentes componentes que se recomiendan, haciendo abstracción, por lo tanto, de otros aspectos adjetivos, como puedan ser la belleza o espectacularidad en la presentación, normalización de medidas, etc.

4.ª Los grupos B y C han sido estudiados de suerte que permitan un cierto área de permeabilidad entre los mismos, en el sentido de que algún elemento de B pueda formar parte de C, y viceversa. De hecho, con las opciones que se analizan podría conjuntarse un equipo intermedio entre estos dos grupos.

5.ª Los precios de venta al público que se han considerado pueden oscilar ligeramente de unos establecimientos a otros. No obstante, las cifras manejadas tienen un alto grado de fiabilidad y, por supuesto, recogen los recientes aumentos que ha experimentado este material en virtud de las últimas medidas devaluatorias.

GRUPO A: PRESUPUESTO ENTRE 110.000 Y 125.000 PESETAS

Giradiscos Thorens TD-160.MK II con cápsula Shure M95ED. (26.300 pesetas.)
Amplificador Luxman L-30. (42.400 pesetas.)
Cajas acústicas Celestion UL-6. (42.000 pesetas la pareja.)



Celestion UL-6

Thorens TD-160. MKII (arriba)/LUXMAN L-30 (abajo).

Como puede verse, el presupuesto global de este equipo oscila alrededor de las ciento once mil pesetas, con lo que nos situamos en el límite inferior del margen propuesto. ¿Se puede adquirir un equipo por menos? Evidentemente, sí; pero ¿se puede adquirir algo mejor por una cantidad similar? Honestamente, pienso que es difícil. De hecho, si este presupuesto se puede considerar módico al nivel actual de los precios en este terreno (compárese con el precio normal de la televisión en color), los resultados sónicos de este equipo son de gran calidad o, por lo menos, reúnen ese tipo de condiciones mínimas que hay que exigir a un sistema de componentes. Soy de la opinión de que en Alta Fidelidad hay que partir ya de un cierto nivel, no en cuanto a precio, sino en lo que concierne a respuesta y prestaciones de sonido. Si, como dije antes, considero difícil mejorar la calidad de este grupo A sin salirse del presupuesto de 111.000 pesetas, lo que sí resultaría enormemente fácil, y creo que habrá sucedido en la práctica muchas veces, es comprar menos calidad de sonido efectuando un gasto mayor.

Dado el presupuesto relativamente módico en el que nos hemos movido, este conjunto tiene un carácter eminentemente básico. Se ha prescidido, por lo tanto, de sintonizador, equipo de cinta y cualquier otro tipo de componente que no sean los tres elementos primordiales. De todas formas, el conjunto admite cualquier adición que se le quiera hacer. Así como en los grupos B y C voy a ofrecer algunas alternativas, en lo que concierne básicamente a sistema de amplificación y altavoces, en este grupo A no ha resultado fácil trabajar con otro tipo de soluciones, aunque alguna otra posibilidad nunca puede descartarse. A título de ejemplo podría decir que un aficionado que disponga de una sala de escucha de muy reducidas dimensiones podría sustituir las cajas acústicas UL-6 por las Ditton 11 de la misma marca, con lo que se obtiene una economía de unas dieciocho mil pesetas, aproximadamente. En un ejemplo como éste podría abundarse un poco más y acompañar al Ditton 11, dada su eficiencia, de un amplificador más pequeño que el Luxman L-30, en el orden de un 2 × 25 w, potencia suficiente para excitar debidamente los Ditton 11. Pero para salas de escucha de buenas dimensiones o grandes, insisto en el esquema propuesto al principio.

El equipo que estamos comentando ha sido integrado partiendo del elemento básico «cajas acústicas». De hecho, un procedimiento similar se ha seguido en los grupos B y C. El orden lógico es el siguiente: una vez efectuada la elección de altavoces hay que escoger un amplificador con potencia y estabilidad suficientes para poder obtener de los altavoces todas sus posibilidades de rendimiento. El segundo paso consiste en la elección de cápsula, de suerte que ésta resulte compatible con los altavoces, con el fin de que entre estos dos componentes exista una cierta relación de compensación y equilibrio. Finalmente, y una vez efectuada la elección de cápsula, no queda más que determinar un brazo lector capaz de alojar debidamente la cápsula elegida, y que dicho brazo vaya montado sobre una plataforma giradiscos que cumpla satisfactoriamente sus dos misiones básicas: regularidad de marcha y ausencia de ruidos en su monótono trabajo de rotación. Digamos que todos estos criterios constituyen algo así como un pequeño catecismo para la compra de equipos de sonido, cualquiera que sea su nivel económico y de prestaciones.

La elección para este grupo de las cajas Celestion UL-6 ha sido hecha por su gran claridad y suavidad de respuesta o, dicho

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

e otro modo, su gran «musicalidad». Al margen de esta ventaja, que más o menos s común a toda la gama Celestion, UL-6 frece una gran «presencia sonora», que esdice de su pequeño tamaño, y una amable» respuesta de agudos, que se traduce en una muy estimable confortabilidad en la escucha, sobre todo cuando ésta e prolonga mucho tiempo. Aunque no ha nfluido para nada en esta selección, diré ue UL-6 recibió en 1975 el Gran Premio e la crítica japonesa al «Mejor componente extranjero».

El amplificador seleccionado para este equipo, Luxman L-30, es uno de los productos de uno de los «grandes» en la fabricación de componentes de amplificación, cuya serie profesional, recientemente lanzada, constituye una de las cimas de lo que actualmente ofrece el mercado. El L-30 es el aparato más sencillo de la gama, pero reúne unas características de prestación que lo hace altamente estimable, y desde luego comparable a otros componentes en su clase de mayor precio. Dentro del orden de las cifras hay que destacar el bajísimo índice de distorsión de intermodulación (0,1 por 100), su factor de amortiguamiento, francamente elevado (80), y su potencia real sobre 8 ohm. de de 2 × 45, que lo hace, desde el punto de vista de lo que pudiéramos llamar «precio del watio», uno de los aparatos más aconsejables que existen actualmente en el mercado español, donde en la inmensa mayoría de los casos el precio del watio es superior, y a veces por amplio margen, a las 1.000 pesetas. Desde el punto de vista que más nos interesa, el L-30 es capaz de gobernar con una muy estimable solvencia las cajas Celestion UL-6, y en otro frente o campo, asimilar las condiciones de impedancia de la cápsula M95 ED en la entrada de phono de su sección preamplificadora.

Finalmente, la combinación Thorens TD-160 MKII-Schure M95 ED cumple dignamente su cometido, e incluso podría formar parte de un equipo más avanzado. La plataforma Thorens 160 suele suministrarse con la cápsula citada y dispone ya, como toda la nueva gama Thorens, del brazo desacoplable «Isotrack», cuya habilidad y capacidad de lectura ha sido mejorada sensiblemente, al propio tiempo que ha sido reducida la masa del brazo y soporte de cápsula.

Etapa de potencia QUAD 303

GRUPO B: PRESUPUESTO ENTRE 175.000 Y 225.000 PTAS.

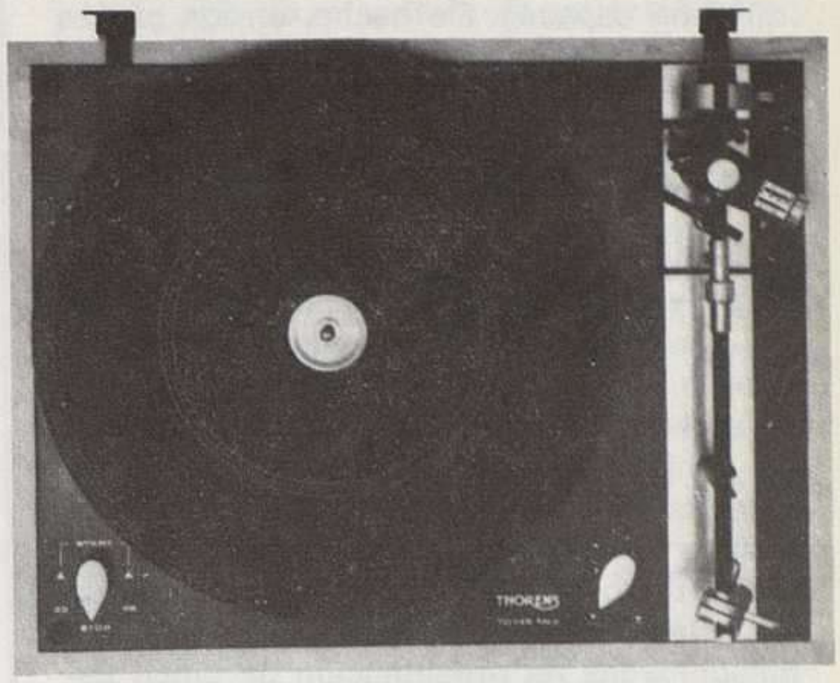
Giradiscos Thorens TD-145 MK II. (33.000 pesetas.)
Cápsula Shure V.15.III. (Aproximadamente, 14.000 pesetas.)
Opciones de amplificación:

1.ª Sistema de preamplificador y etapa de potencia por separado:
Preamplificador Quad 33.
Etapa de potencia Quad 303. (Precio de ambas unidades: 84.000 pesetas.)

2.ª Sistema de amplificador integrado: Sansui AU-7900. (82.000 pesetas.)

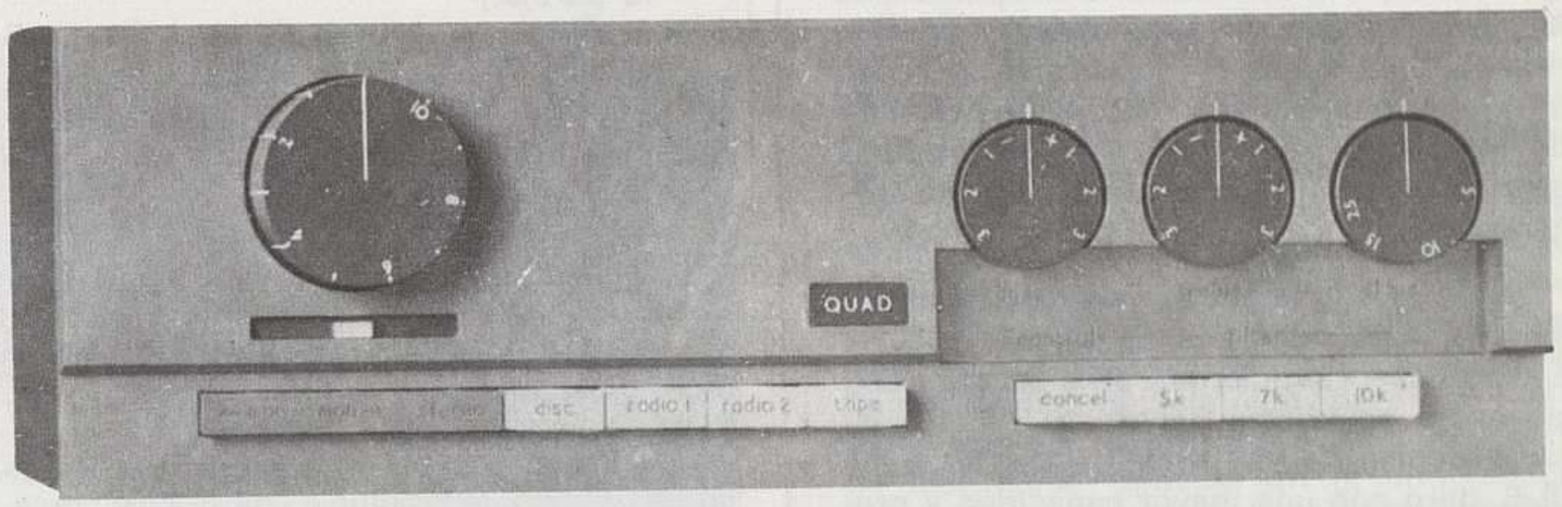
3.ª Sistema de receptor (amplificador y sintonizador):
Thorens AT-410. (119.000 pesetas.)

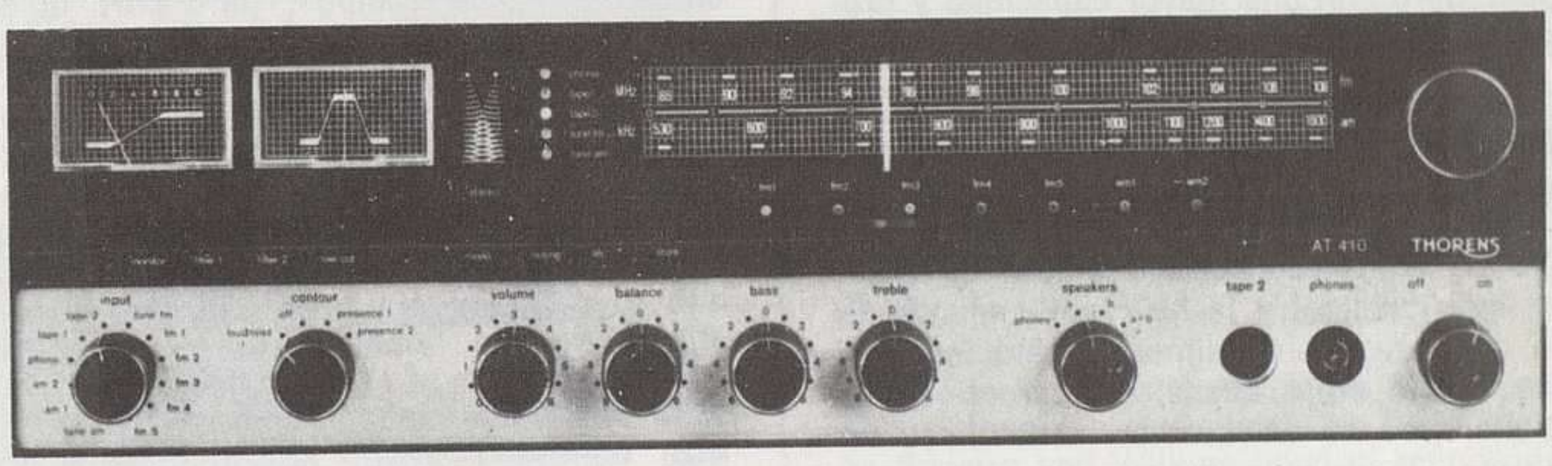
Cajas acústicas Celestion UL-8. (52.000 pesetas.)



Thorens TD-145-MKII

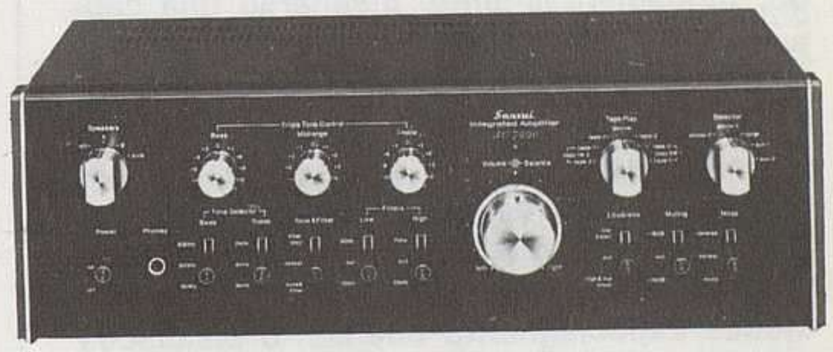
Preamplificador QUAD-33





Receptor Thorens AT-410

Ingresamos ya en un área de cierto refinamiento y, como he anunciado antes, en un campo donde existe ya una cierta compatibilidad entre los componentes de este grupo y los del C. Indudablemente, la diferencia básica entre los grupos B y C radica en la elección de cajas acústicas. Un margen de presupuesto casi doble que en A permite las posibilidades de elección en lo concerniente a amplificador, que hemos expuesto. Realmente, las tres opciones que damos se corresponden con las diversas apetencias que se dan entre los aficionados. Desde luego, los sistemas de amplificador integrado y receptor son los más usuales, aunque no cabe duda que la separación en «chasis» separados de la etapa de potencia y el previo otorga al equipo un cierto aire de profesionalidad y algunas ventajas de funcionamiento. Los tres sistemas alcanzan resultados parecidos, aunque responden en su diseño y presentación a concepciones bien distintas, como corresponde a aparatos fabricados en Inglaterra, Japón y Suiza, respectivamente. Quad es un fiel exponente de la austeridad inglesa en materia de presentación de unidades de sonido, y su máximo exponentes en esta línea estará en la unidad de potencia 405, que forma parte del grupo C. Esencialmente, la filosofía de Peter Walker, creador de Quad, consiste en volcarse sobre la calidad técnica y acústica de sus aparatos, dándole a la «cosmética» lo estrictamente imprescindible. Sin embargo, a mí esa cosmética me gusta, aunque reconozco que no van por ahí las apetencias de la clientela. La concepción Sansui en AU-7900 es la propia y clásica de los amplificadores japoneses, y dentro de éstos quizá una de las mejores realizaciones que se hayan puesto jamás en el mercado, desde el punto de vista de la relación calidad-precio.



Amplificador integrado Sansui AU-7900

La tercera opción va dirigida a quienes necesitan en su equipo disponer de esa colosal fuente de información musical que es la FM, aunque, dicho sea de paso, este tema, en España, requiere algunos perfeccionamientos, por lo menos con el fin de que poseedores y usuarios de apara-

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

tos como el que sugerimos, u otros similares, puedan sacarles todo el partido de que son capaces. De hecho, en los países donde la recepción FM tiene verdadera calidad, ya el sintonizador por separado o el receptor, como el que aquí analizamos, constituyen casi la pieza esencial del equipo. En este sentido, en el trabajo, ya referenciado, de Harry R. Zwicker en **High Fidelity** se reconoce haber cargado las tintas en el sintonizador (Accuphase T-100), dentro de una composición de equipo enormemente avanzada. Thorens AT-410 es un conjunto magnífico, que cumple a un «standard» excelente su función amplificadora, y a un nivel de lujo su sección de radio, tanto AM como FM. La versatilidad de esta máquina es total, incluyendo las posibilidades de preselección de cinco estaciones FM, y para los sensibles a los paneles frontales, bellamente diseñados, se trata de un aparato de los que entran por los ojos, aunque no ha sido éste, realmente, el criterio que me ha movido a su recomendación, sino la calidad altísima de las prestaciones de este aparato. Si Thorens se ha propuesto lanzar al mercado un «receiver» sin desmerecer en absoluto de la calidad y prestigio de sus famosos giradiscos, creo que lo ha conseguido plenamente.

Las tres opciones son de potencias similares, algo mayor la de Sansui 7900, y en todo caso suficientes para «casar» con las cajas acústicas Celestion UL-8, realizadas dentro de una filosofía similar a las UL-6, pero con una mayor capacidad y presencia sonora.

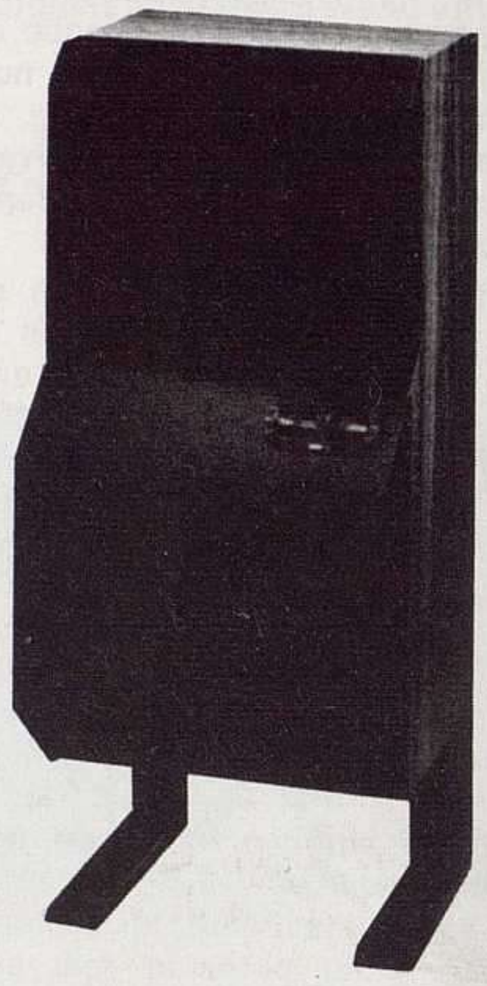
La inclusión en este equipo de la célula de lectura Shure V15 tipo III, en combinación con el giradiscos Thorens TD-145, es de una importancia vital. La famosa V15 III se ha convertido ya en un componente clásico, y la he visto encuadrada en equipos de altísimas prestaciones y precios de siete cifras. Su característica esencial es su extraordinaria habilidad de lectura, lo que la hace especialmente indicada para trabajar sobre el disco comercial corriente, que es para lo que debe, fundamentalmente, diseñarse una cápsula. No dudo que las hay mejores, desde un punto de vista, al menos, de «purismo musical», y yo mismo tengo una de estas sofisticadas cápsulas entre mis componentes; no obstante, a esta última solamente le saco sus virtudes y rendimiento máximo en la lectura de algunas grabaciones especialmente buenas, o en discos grabados por procedimientos especiales. Como se verá pronto, Shure V15 III forma parte también del equipo descrito en el grupo C.

En lo que concierne a los límites presupuestarios que nos hemos marcado para esta categoría, la fórmula sin radio nos sitúa bastante cerca de la frontera inferior: 181.000 pesetas con la opción Sansui y 183.000 pesetas con la opción Quad. La opción «receptor» nos acerca, sin embargo, al límite máximo, toda vez que la elección de Thorens AT-410, en unión de los demás componentes, supone la cifra de 218.000 pesetas. Todo es cuestión de que se quiera disponer de la radio o no. En todo caso, una fórmula adicional, que consistiría en amplificador más sintonizador por separado, nos haría exceder del presupuesto establecido dentro de esta categoría de componentes.

GRUPO C: PRESUPUESTO APROXIMADO, INCLUYENDO SINTONIZADOR Y EQUIPO DE CINTA: 500.000 PESETAS

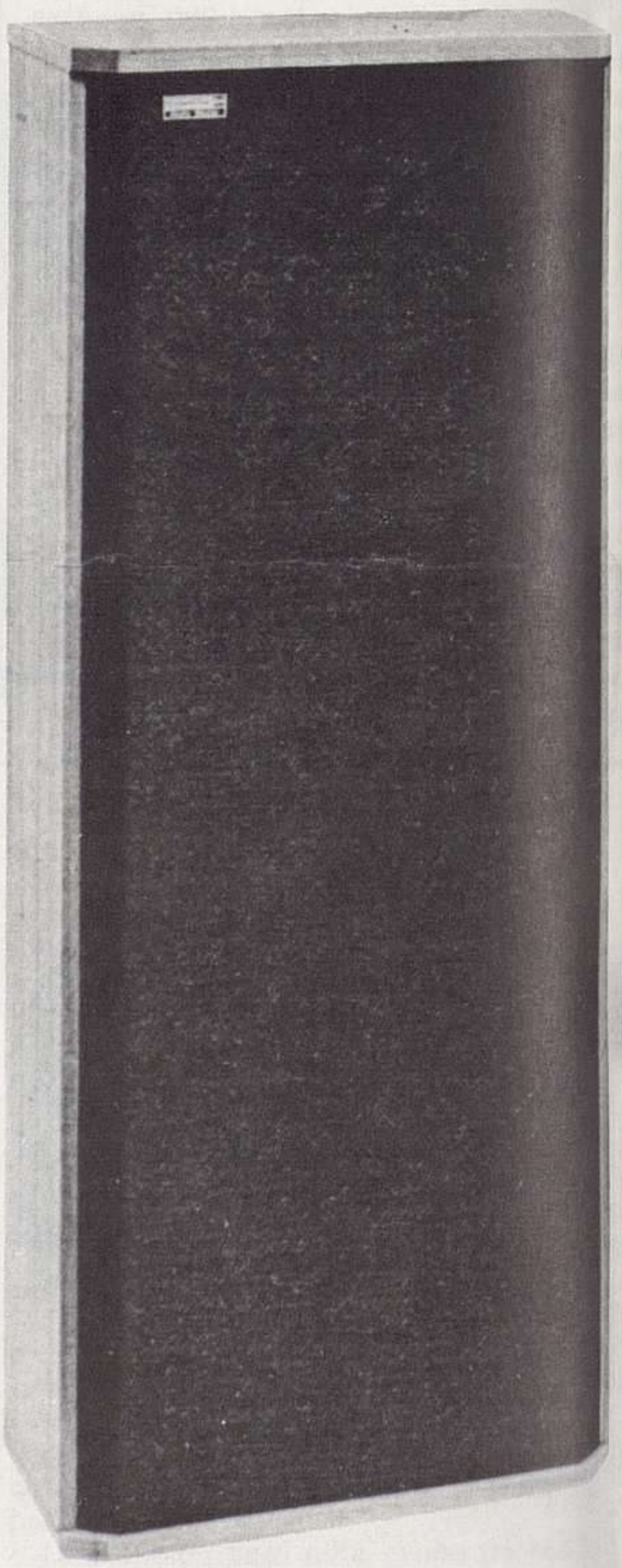
REDUCIDO A EQUIPO BASICO: 320.000 PESETAS

Giradiscos Thorens TD-126.MK II. (48.000 pesetas.)
Opciones de cápsula:
  Ortofon Mc-20. (15.700 pesetas.)
  Shure V15 III. (14.000 pesetas.)
Preamplificador de cápsula Ortofon MCA-76. (20.000 pesetas.)
Preamplificador Quad 33. (39.200 pesetas.)
Amplificador de potencia Quad 405. (72.000 ptas.)
Sintonizador FM Quad FM3 (44.000 pesetas.)
Opción de receptor: Sansui 9090. (166.000 pesetas.)
Opciones de cajas acústicas:
  Bower-Wilkins DM-6 (130.000 pesetas la pareja.)
  Celestion Ditton 66. (114.000 pesetas la pareja.)
Magnetófono a carrete abierto: Revox B-77. (Aprox. 145.000 pesetas.)
Opción en pletina a «cassette»: Nakamichi 600. (111.000 pesetas.)


Bowers-Wilkins DM-6

Empezamos ya a movernos en el terreno de los verdaderos «audiófilos», y debo comenzar por no recomendar una inversión de este tipo a quien no tenga una verdadera afición por la música y el sonido y un talante bien dispuesto a «dedicarse mucho al equipo»; pero para quienes, como el autor del presente trabajo, el equipo Hi-Fi constituye un «hobby» casi absorbente, un gasto como el propuesto, o incluso mayor, no significa dispendio excesivo ni excentricidad alguna. La excentricidad se produce cuando alguien se compra una cosa de este nivel por puro lujo o capricho, sin tener una verdadera afición por un tema que excede, en mi opinión, a veces el aspecto puramente musical del asunto, aunque no quiero significar en modo alguno que la música no sea el fin único y exclusivo de la electrónica aplicada al sonido. Un imperativo básico, como es natural, consiste en disponer de un archivo musical de discos y cintas, o de los primeros solamente, en perfectas condiciones. De hecho, existe una interacción absoluta entre los conceptos equipo y archivo, y no puede concebirse una cosa sin la otra.

En esta combinación de componentes nos volvemos a encontrar con dos elementos del grupo B: la cápsula Shure V15 III, esta vez en concurrencia con Ortofon MC-20, y el preamplificador Quad 33 como acompañante de la etapa de potencia 405, que podría ir asociada a cualquier otro preamplificador de calidad, aunque la elección más lógica es Quad 33, por razones de compatibilidad, armonía estética y también de precio. El 405 es la última adición Quad a su reducido catálogo (no más de seis componentes), y se ha convertido en un éxito mundial en el campo del sonido a los dos años escasos de su lanzamiento. Su potencia es de 2 × 100 watios, capaz, por lo tanto, de ir asociado con altavoces de baja eficiencia, como, por ejemplo, los Bower-Wilkins DM-6, recogidos en este grupo. Quad 405 carece totalmente de mandos o controles, y creo que es el componente más austero que se haya lanzado jamás al mercado. Sin embargo, creo que esta total ausencia de concesiones a la vista se ha compensado de forma generosa con un placer auditivo fuera de lo corriente.


Celestion Ditton 66

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

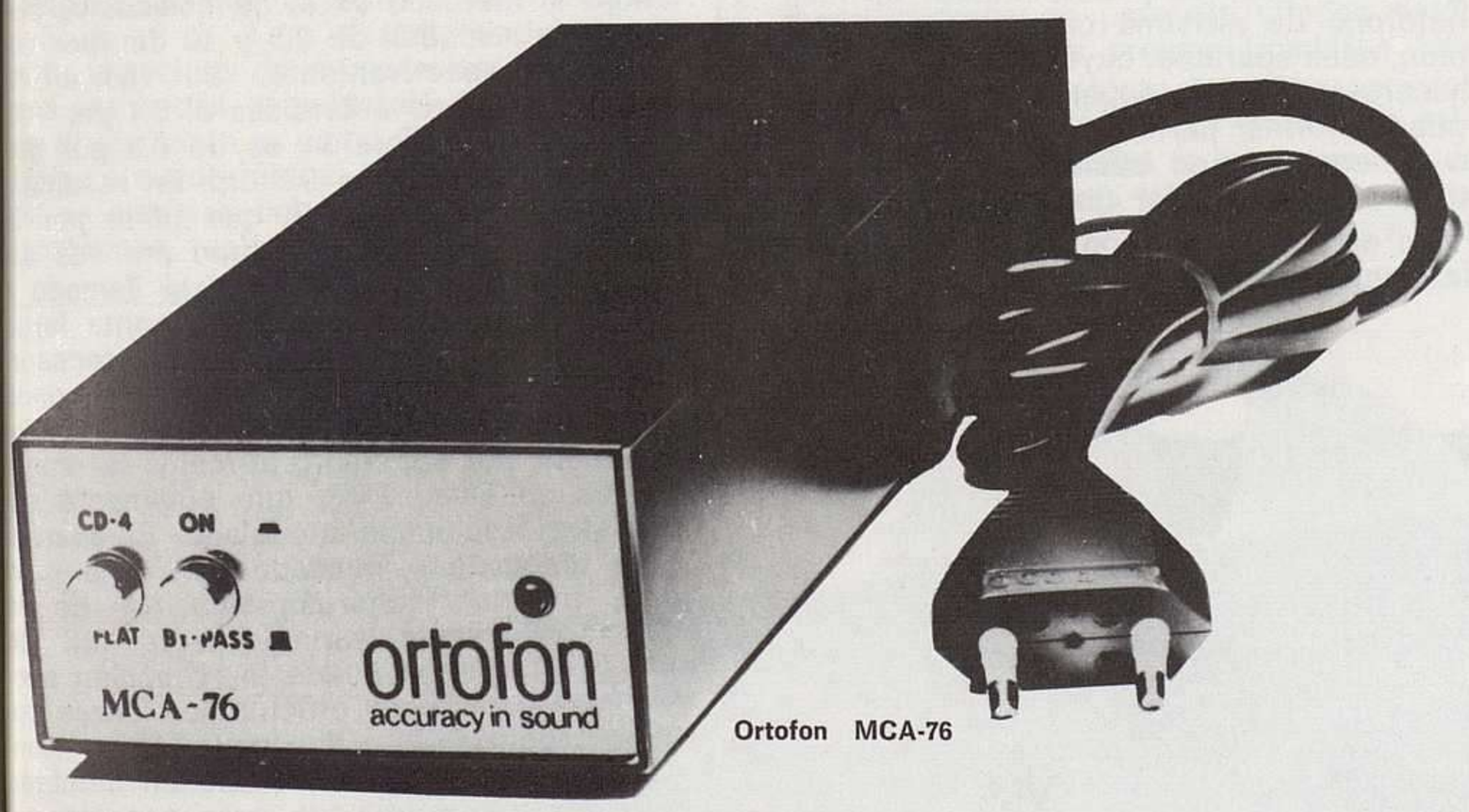
Para quienes prefieran, aun en este gru·, la fórmula del receptor integrado, he·os seleccionado el modelo Sansui 9090, ya sección de amplificación ha sido es·ecificada por el fabricante a 2 × 100 wa·os, aunque su trabajo efectivo está bas·nte por encima de esa cifra. Este apa·to, dentro de la fórmula «receiver», fue eleccionado en 1976 por el experto bri·nico Angus Mackenzie para formar parte un equipo «ideal» dentro de la gama precios elevados. Dejando aparte la erte potencia que es capaz de despler, creo que lo verdaderamente impor·nte de este aparato es la redondez y elleza del sonido que produce. El incon·eniente básico es su precio de 166.000 esetas.

En cuanto a la opción de cápsula entre hure V15 III y Ortofon MC-20, pienso que segunda es algo más fina y analítica, Shure más resistente y más adaptable disco comercial al uso. En todo caso, s diferencias son sutilísimas y la audi·ión comparativa se impone. Se trata, sin uda, de «dos grandes» dentro de un tipo de componente absolutamente vital desde el punto de vista del resultado final del equipo. Examinado el tema desde otro ángulo, la elección de cajas acústicas puede también resultar decisoria a este respecto; Celestion Ditton 66 casaría mejor con Shure V15 III, y DM-6 de Bower Wilkins con Ortofon MC-20, respectivamente.

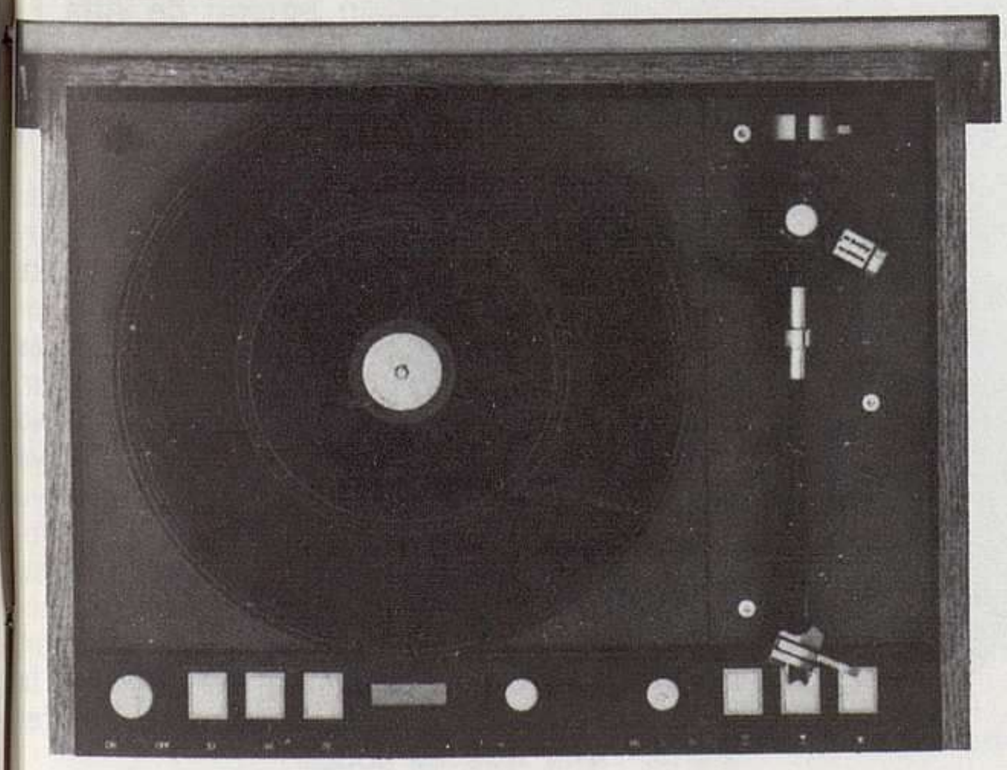
La plataforma giradiscos Thorens TD-126 MK II es el modelo más avanzado de la marca, y se caracteriza básicamente por su excepcional robustez y una amplia gama de facilidades de manejo, gobernado electrónicamente en su totalidad. Nos encontramos, al igual que el caso Quad, ante un clásico en la materia difícilmente desplazable del lugar de privilegio que ha ocupado siempre desde los tiempos del ya famoso e histórico TD-124. Recientemente, la publicación monográfica francesa **Nouvelle revue du son** ha galardonado el 126 MK II con el «Decibelio de oro», que solamente otorga a componentes de gran clase.

Aunque a primera vista pueda parecerlo, el amplificador de cápsula Ortofon MCA-76 no es un accesorio, sino un valioso componente. De hecho, su denominación más exacta es la de un pre-preamplificador, toda vez que va intercalado entre la cápsula y el preamplificador. Su fundamento radica en la débil señal que entregan la mayoría de las cápsulas, y en particular las que adoptan el sistema «moving coil». En este sentido, el trabajo que realiza MCA-76 consiste en amplificar esa débil señal entregada por la cápsula. Los efectos audibles son realmente perceptibles. Repito que no se trata de un accesorio, aunque en Alta Fidelidad este término casi carece de sentido desde el punto de vista del que todo lo que contribuye a mejorar el sonido pierde su carácter accidental para convertirse en elemento básico. Del mismo modo pienso que no es adecuado hablar de accesorios cuando nos referimos a los últiles para la limpieza de discos, cabezas de máquinas de cinta, etc., toda vez que se trata de elementos indispensables para recibir una información sonora a un nivel correcto.

Receptor Sansui 9090



Ortofon MCA-76



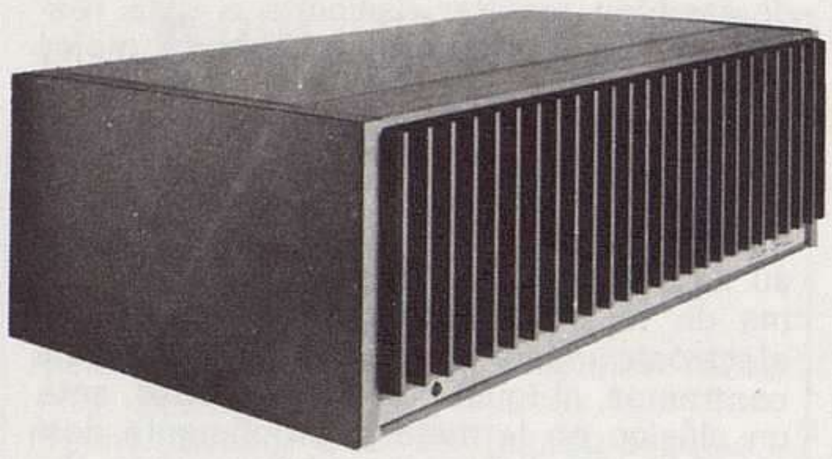
Thorens
TD-126 MK II

Las decisiones en materia de altavoces son siempre difíciles, incluso para oídos avezados, pero creo que las dos opciones aquí recogidas están en un terreno de amplia seguridad. No obstante, y como la elección por uno u otro tipo tiene un carácter trascendental, recomiendo vivamente la audición cuidadosa y sosegada utilizando un material de programa que se conozca muy bien tanto desde el punto de vista de la obra en sí como de la grabación. Tanto Celestion 66 como B-W DM-6 tienen pasaporte británico, pero con más flema inglesa el primero que el segundo. Se distinguen también en la antigüedad. Ditton 66 lleva ya muchos años encabezando la famosa gama Celestion, quien ha remoldeado algunas unidades, pero ha dejado intangible y en su lugar este modelo, por otra parte peón de brega habitual en muchos equipos de grandes aspiraciones y en estudios de grabación y control. El B-W DM-6 es, en cambio, un recién llegado, pero su irrupción en el panorama de la Alta Fidelidad creo que es parangonable a las hazañas de Mark Spitz en la Olimpíada de Munich. La firma inglesa Bowers and Wilkins llegó al mundo del sonido en 1966 y se han dedicado desde entonces de forma exclusiva al diseño y fabricación de cajas acústicas. Esta celosísima dedicación parece no haber tenido otro objeto que hacer de la caja acústica un auténtico instrumento de música dentro de las más estrictas exigencias. A título de ejemplo puedo decir que la puesta a punto de los diferentes modelos no se realiza, como ha venido siendo habitual, en cámara anecoide, sino considerando las «condiciones reales de escucha» de las salas de que suelen disponer los aficionados. No cabe duda de que se trata de un criterio altamente realista y exquisita atención hacia la clientela. Consecuencia de esta filosofía y de la reciente incorporación de ordenadores en la fabricación de las cajas es la DM-6, que sin salirse realmente de los moldes clásicos del sonido británico presenta algunas características de calor, generosidad y presencia sonora que implican un cierto acercamiento a la concepción americana en materia de altavoces. Por eso quizá haya dicho un experto francés en la materia, comentando el trabajo de las DM-6, que constituyen «un véritable trait d'union entre deux continents», y por eso dije yo antes también que el Ditton 66 tiene más flema británica, desde el punto de vista de que no se aparte un ápice de esa línea de discreción y suavidad que han sido siempre las notas dominantes del sonido inglés, en el que Ditton 66 es casi un prototipo. Una diferencia importante entre

de Educación, Cultura y Deporte 2012

los dos modelos en litigio radica en su muy distinta eficiencia. DM-6 requiere un amplificador hercúleo, y en este sentido Quad 405 le sirve de modo perfecto para desplegar todas sus posibilidades, que son grandes. La Ditton 66, en cambio, es menos golosa de watios y, por lo tanto, puede ir asociada a amplificadores menos potentes que el 405. De hecho, y a la par que examinamos estos aspectos de la compatibilidad de ambas cajas, creo que podría establecerse un nivel intermedio entre los grupos B y C, en el sentido de componer el grupo con los elementos ya relacionados, sustituyendo UL-8 por Ditton 66, dándole así al conjunto un avance más que estimable. Ya advertí que entre los grupos B y C se iba a producir una cierta área de permeabilidad, en el sentido de poder trasvasar componentes de un grupo a otro. En otro orden de cosas, las dos unidades tienen un acabado de gabinete perfecto, que también hay que tener en cuenta en el nivel de precios en que nos movemos. Reitero, finalmente, que una elección acertada entre estos dos «aristócratas» de la Alta Fidelidad sólo puede realizarse a través de una ordenada y concienzuda escucha.

La aplicación a un equipo de sonido de un presupuesto como el aquí previsto ha de permitir al usuario las facilidades de un sistema de grabación y reproducción magnetofónica. Realmente, si, como expusimos al principio, dejamos este equipo del grupo C reducido a los componentes básicos, el presupuesto analizado queda disminuido en una muy considerable proporción. Ya expuse mi opinión en el anterior número de RITMO sobre las ventajas de disponer de una máquina magnetofónica en un equipo de sonido; no voy a extenderme más, por lo tanto, sobre esta materia. En este tipo de equipo que examinamos se ha establecido al respecto la opción entre los dos sistemas posibles hoy al uso: el magnetófono de carrete abierto y la pletina a «cassette». No se ha hecho alusión alguna al reciente invento «Elcaset», porque no ha tenido la penetración suficiente en el mercado y porque los precios de estos aparatos se salen completamente de los presupuestos



Etapa de potencia QUAD 405

que estamos manejando. La elección entre un magnetófono estricto o una máquina a «cassette» dependerá, como es natural, de las propias preferencias o necesidades del aficionado; pero puestos a teorizar en líneas generales, yo me declaro decidido partidario de la primera de dichas fórmulas por razones de durabilidad, seguridad, calidad de sonido, facilidades para editar cintas, etc. La única ventaja que, por ahora, le veo al «cassette», en comparación con su oponente, estriba en que colocar una cinta a «cassette» en su receptáculo es infinitamente más breve y más fácil que realizar una operación similar con una cinta de carrete abierto. Fuera de esto, nada más. En orden al comportamiento musical de ambos sistemas, ya sabemos que hay algunos aparatos de «cassette» en el mercado cuyas prestaciones se aproximan peligrosamente a las del magnetófono, pero con la contrapartida de un nivel de precios casi prohibitivos. En todo caso, con lo que hay que pagar por un ingenio de estos se puede adquirir un magnetófono de altísima calidad. En mi opinión, esos aparatos, cuyo juicio sólo puede hacerse a base de superlativos, solamente pueden formar parte de equipos de «élite» o de equipos «en sociedad», de los que trataremos cualquier día.

En el sistema de sonido que nos ocupa la opción «cassette» ha sido resuelta a favor de la máquina Nakamichi 600, que aparte su original diseño trapezoidal, enc memente atractivo, es capaz de desarr llar su trabajo, tanto de grabación com de reproducción de cintas, con la mayo solvencia. Se trata de un componente Alt Fidelidad de muy alto nivel, como corres ponde a uno de los más prestigiosos fa bricantes del mundo en esta clase de ap ratos. La valoración subjetiva del preci de este aparato la dejo a juicio del lecto

En la opción magnetófono a carret abierto y recién sacado del horno de lo laboratorios de Willi Studer, el Revox B7 Se cumplen ahora, precisamente, die años desde que se puso en marcha u modelo clásico y famoso: el A 77, eno memente apreciado durante esta décad por los aficionados a trabajar con cinta Ahora el B77 viene a sustituirlo, pero co la suficiente sutileza y acierto como para que la inmensa legión de A 77 que están prestando sus brillantes servicios a lo lar go y ancho del mundo no tenga por qué pasar a la reserva de lo obsoleto o pasado de moda. Estas son las ventajas de diseñar a tiempo y con acierto y de hacer presentaciones en la sociedad Hi-Fi solamente cuando realmente se trata de ofrecer adelantos tangibles. Más o menos, es la política que la firma Revox-Studer parece haber seguido siempre, y la respuesta del mercado no ha podido ser más favorable.

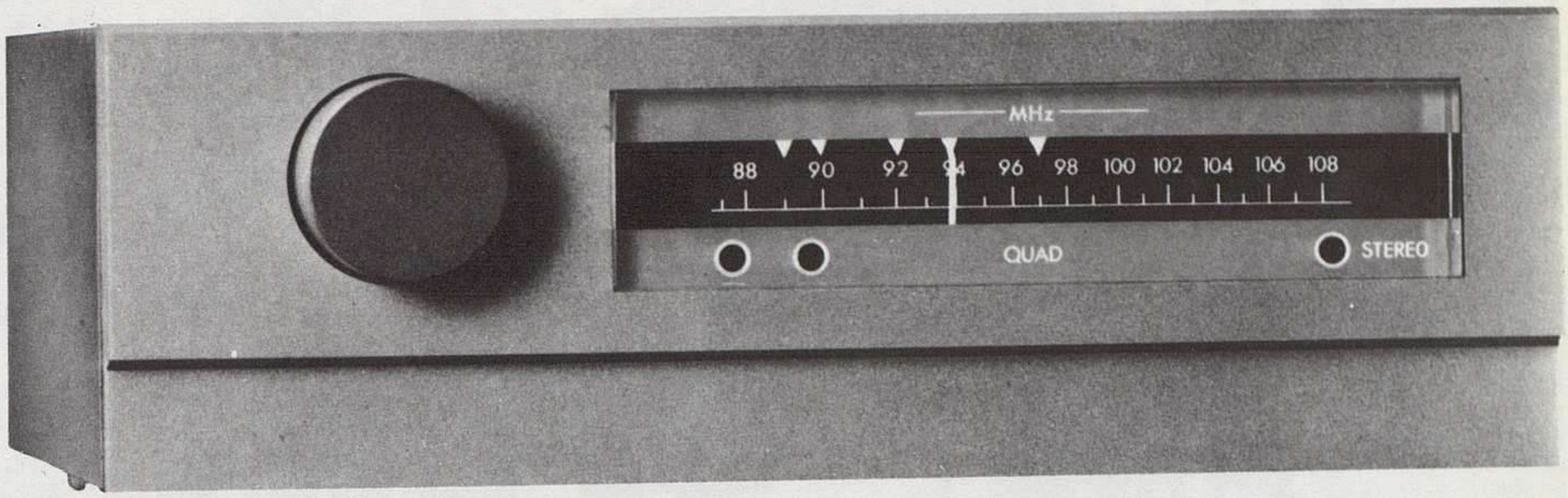
El diseño estético se ajusta fielmente a la tradición de la marca; casi se puede hablar en este aspecto de una «línea Studer». Su aspecto exterior no se diferencia grandemente del A 77, aunque su línea se ha simplificado y el sistema de mandos reviste más claridad. Los «vúmetros» (perdonen el barbarismo) aparecen más claros y visibles que antes y, por fin, Herr Studer ha accedido a dotar al modelo de un mando de pausa. La versión lanzada hasta ahora al mercado es la de dos-cuatro pistas y velocidades de 9,5 y 19 cm. por segundo, respectivamente. Su índice de fluctuaciones no sobrepasa el 0,1 por 100, su nivel de distorsión es de 0,8 por 100 a 19 cm. y de 1,1 a 9,5 cm. En resumen, se trata de un aparato que tanto por la facilidad de su manejo como por sus extraordinarias prestaciones está llamado a marcar la pauta del género durante largo tiempo, como ya ocurrió con su antecesor.

Finalmente, y para quienes, deseosos de la FM, se acojan a la solución de sintonizador por separado, la mejor recomendación es Quad FM3, que solamente suministra frecuencia modulada. El aparato está diseñado y pensado para una gran área urbana (concretamente, la de la BBC), y resulta especialmente útil en grandes ciudades donde la recepción suele revestir mayores dificultades. Otras opciones podrían ser Luxman T-33 o Kenwood KT-7300. Ambos disponen también de onda media, aunque este aspecto carece de interés en un equipo de Alta Fidelidad.

Acabo de dar mi opinión, y nada más que mi opinión. Los dogmatismos son inadmisibles casi siempre, y en Alta Fidelidad, siempre. Si repetimos este estudio dentro de un año, por ejemplo, es muy posible que algunos protagonistas de este a modo de certamen sean sustituidos por otros. Por ello, aunque con las reservas expuestas al principio, quiero recordar, esta vez con más énfasis, aquello de: «No se fíe de otra cosa que de su oído y vaya a ver a un buen vendedor». En España ya hay algunos buenos vendedores de componentes, y haga que el vendedor de su elección le demuestre el equipo en la habitación donde usted lo va a escuchar, aunque la primera selección se haga en la tienda o la lleve usted pensada de antemano. Creo que es todo.

Revox B-77

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012



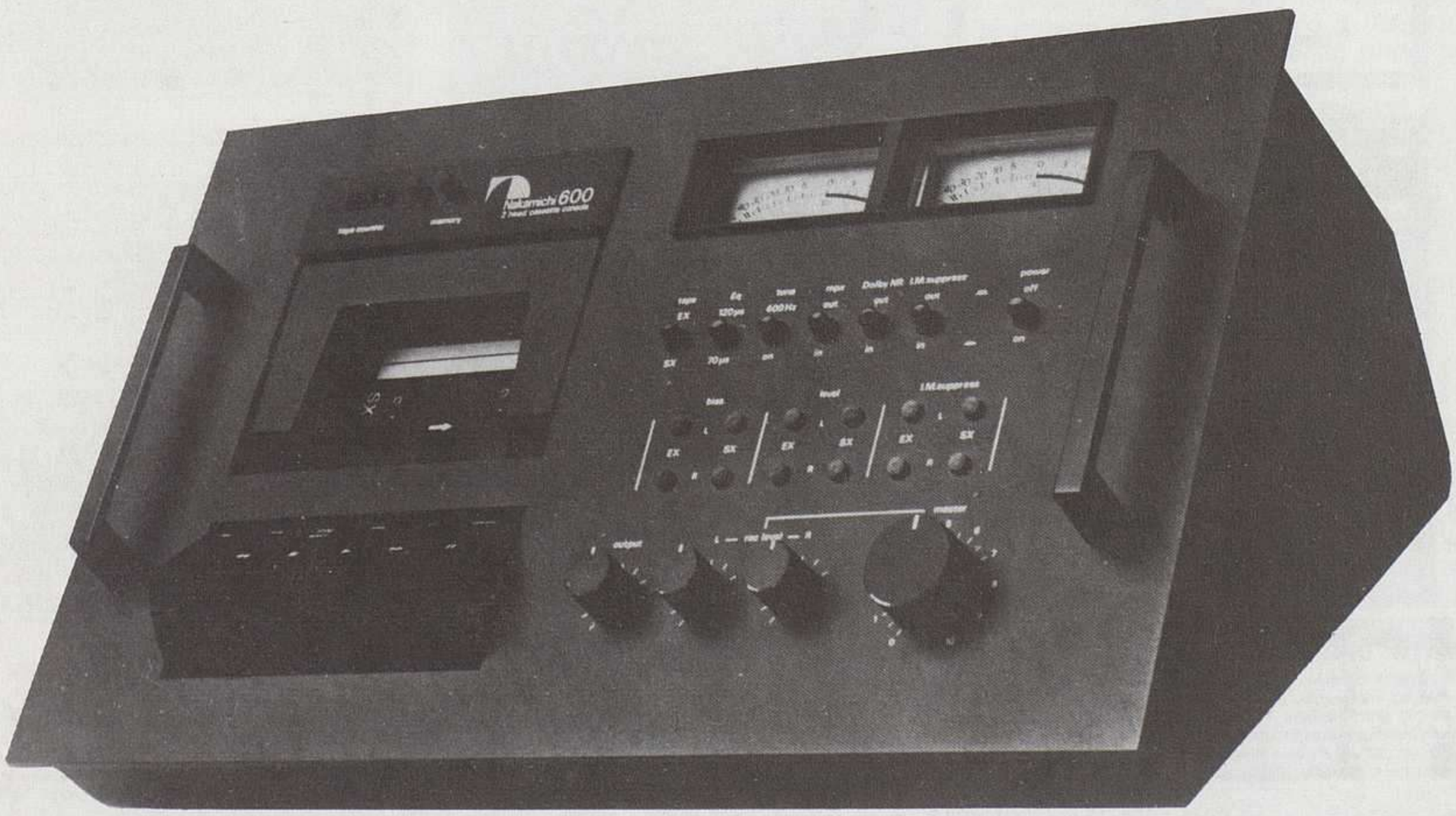
QUAD FM 3

El señor Robertson-Aikman ya tiene «tocadiscos»

Después del repaso que hemos dado a un montón de componentes, y casi a modo de anécdota desintoxicante, considero curioso e interesante relatar la reciente historia de un señor que se acaba de comprar un equipo de los llamados de Alta Fidelidad. Se trata de Robertson-Aikman, quien a su calidad de Director general de SME Ltd. (fabricantes de los famosos brazos fonocaptores SME) une una ferviente pasión por la música, y muy en particular por la ópera. Para dar la debida satisfacción a estas apetencias pensó que nada mejor que instalar en su casa, cerca de Glyndebourne (Sussex), un equipo para escuchar debidamente sus obras predilectas. En primer lugar se acondicionó una sala de 12 × 8 m. al nivel que hoy permite la técnica de preparación acústica, y una vez hecho esto instaló el equipo, que es el siguiente y, como puede verse, bajo fórmula cuadrafónica. Para el sonido frontal se emplean ocho altavoces Quad electrostáticos, apilados en dos grupos de cuatro, y para el otro frente de la sala, otros seis Quad apilados en dos grupos de tres. Como después de las oportunas pruebas y ensayos se llegó a la conclusión de que los graves no estaban bien «atendidos», se arbitró la solución de reforzar las octavas más bajas del espectro sonoro mediante dos unidades Infinity de 18 pulgadas alojadas en bafle con amortiguamiento de arena seca; el peso de las dos cajas de graves rebasa las tres toneladas. Las dos unidades de graves están «dirigidas» por una combinación preampetapa de potencia SAE de 2 × 200 watios. Los Quad frontales van asociados a una unidad de potencia Luxman 6000 (2 × 300 watios), mientras que los traseros actúan gracias a un Luxman 4000 de 2 × 185 (vayan ustedes sumando watios). Los dos amplificadores de potencia citados están dirigidos por dos preamplificadores Luxman C1000. Con objeto de «subsanar» los posibles desajustes entre equipo y sala de audición se decidió la incorporación de cuatro equalizadores URE I 527, que trabajan por tercios de octava, y puestos a punto y coordinados entre sí por otro ingenio de la misma marca (URE I Soni-pulse acoustic analyser). Se emplean dos plataformas giradiscos, ambas Technica SP10 MKII, con sendos brazos SME Serie III; uno de ellos aloja una cápsula Shure V15 III, y el otro una Nakamichi MC1000. La recepción FM está encomendada al sintonizador Luxman T-110, y la sección de equipo de cinta va compuesta de dos plataformas Studer B62 y una pletina a «cassette» Nakamichi 1000.

La disposición del equipo en la sala deja ocultos todos los amplificadores de potencia y los altavoces, permaneciendo accesibles, como es lógico, las unidades de control y los aparatos de arrastre de disco y cinta.

Un experto que ha visitado y escuchado la instalación, Donald Aldous, declaró: «Una fidelidad absoluta no se aprecia, pero utilizando un buen material de programa se puede obtener una imagen sonora de gran realismo, desde luego mejor de lo que he tenido ocasión de escuchar hasta ahora».



Nakamichi 600

© ALFREDO OROZCO, diciembre 1977

o de Educación, Cultura y Deporte 2012

EMI
LA VOZ DE SU AMO

OFERTA OTOÑO 77

Serie Angel

NIELSEN: LA OBRA COMPLETA PARA ORQUESTA

Primera grabación mundial en forma completa de la obra para orquesta —sinfonías, conciertos, poemas sinfónicos— de Carl Nielsen, el gran compositor danés cuyo creciente éxito sigue de cerca los pasos al reciente "boom Mahler". Revelación paralela, en este caso, a la del gran director sueco Blomstedt, que se consagra simultáneamente.

165-02 645/52 Q

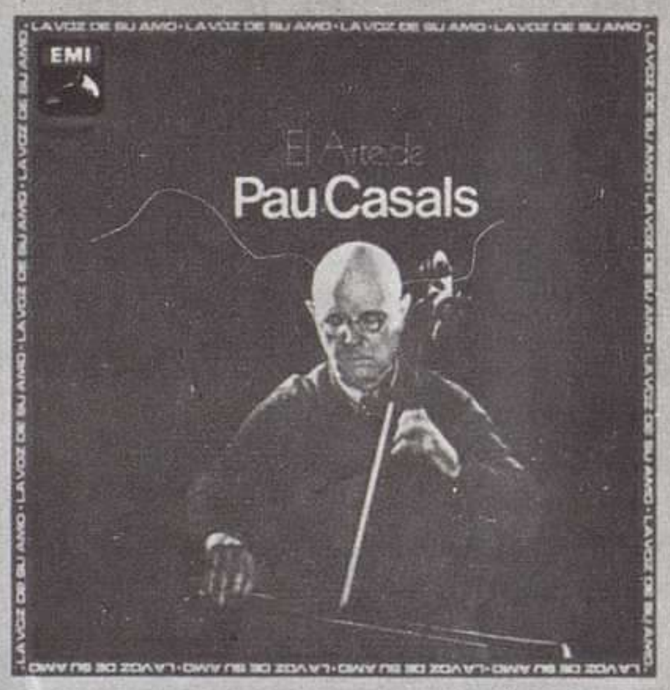
OFERTA ESPECIAL. 3.070 Ptas. Precio Normal. 3.840 Ptas.

EL ARTE DE PAU CASALS

Un nuevo volumen, el tercero, de EL ARTE DE PAU CASALS, el inmortal artista de quien se reeditan en este album, junto a algunas interpretaciones bien conocidas, otras que hace muchos años desaparecieron de los catálogos. Cabe destacar la espléndida labor de los técnicos de EMI al remozar prodigiosamente el sonido de las matrices originales de Casals.

161-52 475/77 M

OFERTA ESPECIAL 1.535 Ptas. Precio Normal. 1.920 Ptas.



R. STRAUSS: LOS CONCIERTOS CON ORQUESTA

Otra primicia mundial: todos los conciertos compuestos por Ricardo Strauss para distintos instrumentos con orquesta, muchos de los cuales se publican aquí por vez primera en España y en memorables interpretaciones que constituyen el más conmovedor testamento artístico del recientemente desaparecido director Rudolf Kempe, genial intérprete de Strauss.

165-02 743/46 Q

OFERTA ESPECIAL 1.020 Ptas. Precio Normal. 1.275 Ptas.

PUCCINI: TRIPTICO

Exquisito bocado para los innumerables admiradores de nuestra maravillosa Victoria de los Angeles, compartiendo con el gran barítono Tito Gobbi los roles estelares de esta insuperable e insuperada versión completa del "Tríptico" de Puccini, tal vez su obra más lograda en el curso de los últimos años del compositor. Espléndido sonido y genuinas versiones.

163-50 329/31

OFERTA ESPECIAL. 1.105 Ptas. Precio Normal. 1.380 Ptas.

MOUSSORGSKY: "BORIS GODUNOV"

¡Por fin! la esperada versión original en su genuina —orquestación del propio compositor y en forma completa —de esta obra maestra de la música rusa, conocida solamente hasta ahora en el arreglo de Rimsky Korsakov. Una absoluta revelación, a la vez que la definitiva consagración de Martti Talvela, el gran bajo finlandés, en el rol principal del Zar Boris.

165-02 870/73 Q

OFERTA ESPECIAL. 1.535 Ptas. Precio Normal 1.920 Ptas.

MENDELSSOHN: "PAULUS"

Considerado por muchos "conocedores" una obra tan perfecta como "Elias", si es que no superior, el oratorio "Paulus" de Mendelssohn se publica asimismo en primera grabación mundial, prestigiada por la presencia de un excepcional reparto, encabezado por Fischer-Dieskau y bajo la batuta del gran director español Frühbeck de Burgos, como siempre admirable.

165-30 701/03 Q

OFERTA ESPECIAL. 1.150 Ptas. Precio Normal. 1.440 Ptas.

100 AÑOS DEL SONIDO GRABADO 1877 1977

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

El sonido grabado en la Argentina:

SU TRAYECTORIA

Por **NESTOR ECHEVARRIA**

Uno de los primeros registros de música popular de edición argentina, llevando la inscripción bien visible del origen.

Cien años atrás el visionario Charles Cross enviaba a la Academia de Ciencias de París —bajo sobre cerrado, según testimonios— la descripción del «paleófono» de disco o de cilindro. A pocas semanas de eso, en Orange, Nueva Jersey (según hay referencias), el ingenioso Thomas Alva Edison hace construir el primer prototipo de aparato de registro y de reproducción sonora. Un amigo de Cross, el abate Lenoir, propone a renglón seguido el término de «fonógrafo», y para finales del año 1877 Edison registra la patente del fonógrafo de cilindro.

Estos primeros pasos, esta virtual nueva senda en el campo de las experiencias del hombre encontraban así el carácter de piedra basal. Hace un siglo de esto. Desde entonces todo fue evolución. Acelerada por momentos, más lenta en otros instantes, pero siempre bajo el hilo conductor de un objetivo fundamental, básico: poder registrar la Música para portarla a los medios más variados y a los lugares más recónditos, donde el hombre procuró siempre encontrar respuesta a sus infinitas interacciones, donde la Música impresa o grabada implica un medio de comunicación y una necesidad casi vital.

Esta marcada evolución de la fonografía, encauzada desde sus pasos iniciales en ciertos lugares localizados del atlas geográfico, como el hemisferio norte del continente americano y Europa, tardaría un tanto más, pero ingresaría también en los países de Sud-América. Por esto en la presente nota, y accediendo gustoso a una sugerencia de la Dirección de RITMO con motivo de este número extraordinario, he procurado pergeñar la trayectoria del disco en la Argentina, dando cauce a una rápida semblanza que manifiesta connotaciones bastante comunes con las de otros sectores sudamericanos. Es decir, que allá por los años conclusivos del viejo siglo (sobre la última década) comienza a vislumbrarse el ingreso de esta novedad revolucionaria, debido a las iniciativas de una casa particular, conocida con el nombre de Enrique Lapage y Cía. Esa firma comercial fue también la que introdujo el cine de los Lumière en el medio porteño, en 1897.

Por aquellos años unas pocas familias podían disfrutar del gramófono a cilindro, audible por medio de auriculares y que tuvieran origen en la imaginación de Edison (los famosos cilindros que llevan su nombre). Desde luego que estas grabaciones que llegaban a esta parte del globo eran aisladas, dispersas. A poco, al suceder al primitivo cilindro de cera el disco plano con surco en espiral (grabado en un principio en una sola faz, a 78 revoluciones por minuto), se va tornando más corriente la llegada de piezas importadas. Casi en seguida la compra de discos comienza a rendir más, al imprimirse las dos caras de la gruesa placa, que todavía hoy siguen siendo elemento de interés entre los conocedores y coleccionistas, y aún es dable apreciar en este medio musical sudamericano una recirculación de muchos de esos discos con carácter de intercambio y de reventa.

En cuanto al repertorio que comúnmente llamamos clásico, los grandes cantantes de ópera, con el celebérrimo tenor italiano Enrico Caruso a la cabeza (fue un extraordinario difusor del sistema con sus numerosas grabaciones), eran simultáneamente, con el desarrollo de las temporadas bonaerenses, elementos cotizados del mercado discográfico, vendiéndose las arias, dúos u otros pasajes operísticos, amén de numerosas canciones.

De manera, amigo lector, que en parecida medida de cuanto ocurre en nuestros días —con la lógica diferencia de escala y número— los discos de los grandes «divos» iban al flanco de sus apariciones en este medio artístico sudamericano. Esto es válido también para aquellos otros países activos por aquel tiempo en el despuntar musical del hemisferio Sur del continente americano, como Brasil, Uruguay o Chile.

Sobre los albores mismos de nuestro siglo la antecitada Casa Lepage inició en Buenos Aires la grabación de placas de una sola faz, tras haber importado un equipo francés de registración sonora. Luego los sellos extranjeros instalados en la capital argentina (primero fue la Victor Talking Machine, de los Estados Unidos de América, y luego siguieron la CBS y otras Empresas) capitalizaron una incipiente industria, a la vez que figuraban bajo el sello Odeón las primeras grabaciones comerciales efectuadas en la Argentina, que —mediante convenio con la filial brasileña de Odeón— constituían derivados del consorcio internacional.

Con el tiempo arriban a estos lares las novedades técnicas, cada vez más precipitadamente. Las grabaciones eléctricas en 78 r. p. m. reemplazan a las acústicas rápidamente, y llega con el tiempo la era dominante del Lp (33 revoluciones), primero en su faceta monofónica y luego en la estereofónica, la que, en rigor, alcanza una adhesión general en estas latitudes. La evolución prosigue con la cuadrafonía, con los «cassettes» grabados y todo cuanto hace al estado actual del disco y las grabaciones, cuyo movimiento encuentra a la Argentina en un plano activo en el consenso latinoamericano.

Algunos datos estadísticos llegados a mi mesa de trabajo pueden ser ilustrativos para el lector en torno del mercado nacional del disco. En el último ejercicio anual se asienta una venta de ocho millones de discos, aproximadamente, de los llamados «simples», y unos siete millones de discos «long play», consumiéndose además cerca de un millón de «cassettes» pregrabados. Naturalmente que de estas cifras el grueso corresponde a la música popular, pero cabe advertir un fuerte crecimiento actual de la música culta grabada, cuyas ediciones (generalmente, de fuente original extranjera) son lanzadas por las respectivas permisionarias.

El recuento que se consigna puede ser testimonio fiel de una difusión crecida y creciente cada vez, que llega a alimentar también a parte del mercado discográfico sudamericano. De esta manera llega el Centenario a comprometer una creciente industria y un indispensable medio en el proceso de la comunicación. La celebración del evento en estos lares ha sido entonces una adhesión a cuanto en el orden internacional se ha hecho en la materia. Como adhesión conjunta, las Empresas discográficas que actúan en el medio argentino programaron todas sus ediciones con el emblema logotipo que evoca el siglo transcurrido para el sonido grabado. Así, pues, quedó latente siempre el acontecimiento universal connotado.

DAMAS SEVILLA
Guitarras - Música - Pianos - Instrumentos
Armoniums - Transistores - Radio - Castañuelas
La casa más surtida en discos microsurco de toda Andalucía
Casa Damas
SIERPES, 65 - SEVILLA

...o de Educación, Cultura y Deporte 2012

EN TORNO AL RELEVO DEL TITULAR DE LA O. N. E.

ECO DE LA NOTICIA EN BARCELONA

Rafael Frühbeck de Burgos

Antoni Ros Marbá.

Ya en prensa nuestro número extraordinario de diciembre, llega la noticia del relevo del titular de la Orquesta Nacional de España. A partir del próximo mes de octubre, Antoni Ros Marbá sustituirá a Rafael Frühbeck de Burgos. El anuncio de esta sustitución ha provocado una fuerte polémica, predominando hasta ahora en las informaciones de prensa el tono crítico contra el Director general de Música.

Con independencia del tratamiento que RITMO hace de este tema en el editorial de este número, a continuación reproducimos el comentario que hemos recibido desde Barcelona sobre el impacto provocado en la ciudad condal por el hecho de esta sustitución.—N. de la R.

Una vez terminado el concierto homenaje al violoncelista Trotta se celebró en la sala de juntas del Orfeo Catalá una reunión de personas significativas de la música de Barcelona, entre ellas críticos de diferentes periódicos y revistas. El director general de Música, señor Aguirre, junto con el alcalde de Barcelona, señor Socías, facilitaron una información que causó verdadera sensación en el auditorio: el nombramiento de Antoni Ros-Marbá para la dirección de la Orquesta Nacional de España. Ros-Marbá tomará posesión de su cargo en septiembre de 1978.

En principio, la noticia causó descontento, pero a medida que el director general de Música fue exponiendo el caso tranquilizó a los oyentes. Afirmó que el maestro Ros-Marbá no quedaba desvinculado totalmente de la Orquesta Ciudad de Barcelona, ya que continuará como director técnico y también dirigirá varios conciertos a la Orquesta. El nombramiento de nuevo director ha recaído en Salvador Mas, discípulo de su antecesor, formado en el extranjero, concretamente en Austria y Mainz (Alemania), donde en la actualidad desarrolla una importante actividad. Salvador Mas es un valor efectivo de la Música, y estamos seguros de que se hablará, y muy bien, de él.

También va a crearse un nuevo coro oficial de la Orquesta Ciudad de Barcelona, profesionalizado y bien retribuido económicamente, compuesto por ochenta voces. Es probable que su director sea Oriol Martorell. Desde luego, sería justo que llegase la hora de reconocer la enorme labor desarrollada por Oriol en favor de las masas corales.

El maestro Ros-Marbá pasará, en consecuencia, a ser titular de la Orquesta Nacional, pero no deja su tan querida Orquesta Ciudad de Barcelona.

En el orden económico, la Dirección General de Música ha establecido con la Orquesta Ciudad de Barcelona un convenio. La Dirección General pasa a ser miembro del Patronato de la Orquesta, con la misión de retribuirla satisfactoriamente y proponer actuaciones extraordinarias (y esperamos salidas al extranjero, cosa hasta ahora no realizada, pero muy necesaria para el nombre de la Orquesta).—P. I.

BARCELONA

El ritmo musical que la ciudad de Barcelona ha mantenido siempre es indudable que contiene unos valores culturales de elevada categoría. El año en que entramos promete unos programas muy interesantes, pues existen proyectos de mucha calidad e importancia entre la Empresa del Gran Teatro del Liceo, el Patronato Pro Música de Barcelona, la Asociación Cultural de Música, Juventudes Musicales, Forum Musical, Patronato de la Orquesta Ciutat de Barcelona y Empresas privadas.

En el mes de febrero visitarán Barcelona la Orquesta de Cámara de la Academia de Budapest, la English Chamber Orquesta y el Cuarteto Italiano. En los próximos meses están anunciadas la Philharmonia Orquesta, bajo la dirección de Carlo Maria Giulini, con un selecto grupo de solistas; la Orquesta Sinfónica de Londres, bajo la dirección de Sergiu Celibidache; la Orquesta de Cámara de Praga; un recital de Montserrat Caballé y la Orquesta Filarmónica de Moscú.

Pero es justo destacar que los músicos y figuras catalanas también poseen un apretado programa de desplazamientos: el pianista Antonio Besses hará su presentación en Viena y actuará en numerosos países europeos; Antoni Ros Marbá dirigirá las Orquestas Sinfónicas de Jerusalén, Hudson, Burdeos, Praga y en abril la Orquesta Sinfónica de Berlín, por invitación de Von Karajan; Gonzalo Comellas vuelve a hacer una turné por América, debido a los éxitos obtenidos el pasado año. Después del éxito obtenido en Barcelona, el Quartet Tarragó realizará cuarenta conciertos en Canadá, teniendo que cumplir otros contratos en Europa. También la pianista María del Carmen Talleda participará en un importante concurso mundial.

HOMENAJE A JOSEP TROTTA

En la segunda quincena del mes de diciembre, con motivo de la jubilación de Josep Trotta, la Orquesta Ciutat de Barcelona ha rendido un homenaje al violoncelista concertino de dicha Orquesta, habiendo colaborado la Coral de Sant Jordi, que dirige Oriol Martorell. Se interpretaron obras de Corelli, Saint - Saëns, Narcis Casanovas y Brahms, bajo la dirección de Ros Marbá, constituyendo un verdadero éxito. El maestro Josep Trotta, en su medio siglo de actuaciones constantes, primero con la Orquesta Pau Casals, después con la Orquesta Municipal de Barcelona, bajo la dirección de Eduardo Toldra, nos hace recordar la interpretación como solista del Concert para violoncelo y orquesta, de Enrique Morera, escrita para Pau Casals y que Gaspar Cassado y Josep Trotta interpretaron varias veces en Barcelona, ante el entusiasmo del público, obra que hemos encontrado faltaba en este justo homenaje y en la que Josep Trotta realizaba un trabajo impresionante. Cabe destacar el entusiasmo que director, Orquesta y Coral han puesto en este homenaje.

UN ATENTADO A LA CULTURA MUSICAL EN EL LICEO

Pese a que el público acude al Liceo sin el boato a que estábamos acostumbrados, asiste a él por ser amante de la Música, que nada tiene que ver con la política.

Pero los continuos incidentes que tienen lugar en las Ramblas de Barcelona amenazan con perturbar también la situación del Liceo, y pueden causar graves perjuicios a la Música, pues el cierre del Liceo supondría dejar sin trabajo una plantilla de 80 músicos, otra nómina de coros numerosísima, un "ballet" muy nutrido, además del personal administrativo, personal de sala, de tramoya..., es decir, unas quinientas familias que viven de un sueldo que dejarían de percibir.

Sinceramente, creemos que con la violencia no es manera de realizar protestas, atentando contra la cultura tan bárbaramente.

Durante unas de las representaciones, desde el quinto piso empezaron por tirar unas hojas de propaganda al patio de butacas en solicitud de ayuda a los minusválidos, para a continuación proferir gritos, hasta el punto de que se vio obligada la orquesta a suspender su actuación. Después, en el entreacto, hubo el consabido susto, con rotura de cristales, teniendo que acudir la fuerza pública para proteger al auditorio.

No eran minusválidos los que tiraban piedras y se gastaron el dinero en la adquisición de entradas de quinto piso para obstaculizar un espectáculo netamente cultural.

La Música, en general, sea de la clase que sea, y más la música seria, necesita ayuda, pues si queremos conseguir una cultura musical que no hemos tenido y que España necesita; si queremos llegar a un nivel cultural europeo, la música debe ocupar un primerísimo lugar. Por eso tenemos que condenar esta clase de sabotajes a la cultura, y es muy triste decir que la Música necesita protección gubernativa.—J. C.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

INTERPRETES ESPAÑOLES EN BELGICA

Entre los actos organizados con motivo de la reciente visita que SS. MM. los Reyes de España realizaron a Bélgica, tuvo lugar, el día 17 del pasado noviembre, una velada musical que los monarcas españoles ofrecieron en honor de los soberanos belgas, en el Palais des Académies de la capital belga.

Actuó en primer lugar el grupo Atrium Musicae, integrado por Gregorio Paniagua (director), Eduardo Paniagua, Cristina Ubeda, Carlos Paniagua, Beatriz Amo, Luis Paniagua y Pablo Cano. Dicho grupo interpretó una cantiga de Alfonso X el Sabio, además de obras de Phalese, Josquin des Pres, Luys de Narváez, Tielman Susato, Juan del Encina, Gaspar Sanz y dos anónimos del siglo XVI. La intervención de este grupo fue muy aplaudida, ofreciendo fuera de programa una pieza de música arábigo-andaluza. A continuación, el pianista aragonés Eduardo del Pueyo, catedrático de Piano en el Conservatorio de Bruselas, interpretó el Concierto italiano, **de J. S. Bach, siendo muy ovacionado.**

Finalizó la velada con la actuación del dúo formado por Agustín León Ara (también catedrático en Bruselas) al violín y el pianista José Tordesillas, que interpretó la Sonata para piano y violín, número 8, en Sol mayor, **de L. V. Beethoven, y la** Sonata "Pimpante", **de Joaquín Rodrigo.**

Terminado el concierto se celebró una recepción, en la que los monarcas españoles y los soberanos belgas saludaron a los intérpretes.

CELIBIDACHE Y LA ORQUESTA SINFONICA DE LONDRES, EN ESPAÑA

Durante el próximo mes de abril, la Orquesta Sinfónica de Londres realizará una gira por España, actuando en las fechas y localidades que se anotan seguidamente: días 12 y 13, Barcelona; 14, Liria; 15, Sevilla; 17 y 18, Madrid, 19, Las Palmas, y 20, Santa Cruz de Tenerife. Todos estos conciertos estarán dirigidos por Sergiu Celebidache, y comenzarán bien con la obertura de La Forza del Destino **(Verdi), bien con** Petruska **(Stravinsky) —tres danzas—; seguirán con** Romeo y Julieta **(Prokofiev) o la** Cuarta Sinfonía **de Brahms, y terminarán con** Mathis der Maler **(Hindemith) o** Iberia **(Debussy). Cabe la posibilidad de que en algunas ocasiones se altere el orden apuntado anteriormente, según queden formados los programas definitivos.**

F. P. G.

ESTRENO EN ESPAÑA DE UNA OBRA DE LUIS DE PABLO

Dedicada al País Vasco, Zurezko Olerkia **está compuesta para "txalaparta" —instrumento tradicional vasco en madera—, percusión y voces.**

El propio autor la presentó en la Fundación Juan March el 7 de diciembre y fue interpretada por el Grupo Koan y los "txalaparteros" Juan Antonio y Jesús Artze.

Compuesta en 1975 por encargo de la ciudad de Bonn, Zurezko Olerkia **("Poema de madera") fue estrenada en esa misma capital el 24 de mayo del presente año, interpretándose durante siete días consecutivos en la Beethovenhalle Kammermusiksaal con la actuación de los hermanos Artze ("Txalaparteros"), y el Collegium Vocale de Köln; posteriormente se ofreció en París y Estoril. Se trata de una obra para "txalaparta", cuatro percusionistas y ocho cantantes, en la que dialogan distintas culturas musicales. Dedicada por Luis de Pablo al pueblo vasco, tiene como protagonista a la "txalaparta", instrumento ancestral vasco que consiste en un número variable de tablones de madera, suspendidos de tal forma que al ser percutidos con pequeñas mazas forman una serie de ritmos complementarios. La improvisación en que se basa este instrumento, con arreglo a cánones tradicionales bien definidos, se alterna con otros instrumentos de percusión también de madera, y como trasfondo voces humanas sin texto.**

OPERA EN MADRID

En reciente rueda de prensa convocada por la Dirección General de Música, su titular, Jesús Aguirre, anunció las actividades operísticas que se desarrollarán en Madrid a lo largo del primer semestre de 1978, teniendo como marco el Teatro de la Zarzuela. El programa confeccionado y expuesto es, en concreto, el siguiente:

Enero ,día 11: **LLos cuentos de Hoffmann,** de Offenbach, con Suárez Marzal, De la Cruz, Alvarez, Oreja, Durán, Marcote, Losada, Sanz Remiro, Chausson, etc. Director, Odón Alonso. Director de escena, Horacio R. Aragón.

Enero, días 18 y 25: **Las bodas de Fígaro,** de Mozart, con Pérez Iñigo, Kim-Lee, Marcote, Pérez Bermúdez, Suárez Marzal, etc. Director, José María Franco Gil. Director de escena, Horacio R. Aragón.

Marzo, día 1: **Don Giovanni,** de Mozart.

Marzo, día 29: **La bohème,** de Puccini.

Las representaciones de enero están a cargo de la Escuela de Canto; las de marzo se encomiendan a la Compañía Española de Opera Popular. No se han revelado aún los componentes de ésta, pero hay que suponer que entre ellos estarán Blancas, Gulín, Esteve y otros.

A partir de abril (21) y hasta junio (19) se extiende el XV Festival de la Opera. Del siguiente modo:

Abril, días 21, 24 y 27: **Manon Lescaut,** de Puccini. Plácido Domingo, Eva Marton, Vicente Sardinero, Alfredo Mariotti, Manuel Cid, Agustín Páramo, María Aragón, Alfonso Ferrer, Antonio Gallego y Francisco Plaza. Director, Antonio Ros Marbá.

Mayo, días 6, 8 y 10: **Norma,** de Bellini, Montserrat Caballé, Fiorenza Cosotto, Pedro Lavirgen, Ivo Vinco, Antonio de Marco y Cecilia Soler. Director, Enrique García Asensio.

Días 16, 18 y 20: **Simón Boccanegra,** de Verdi. Mateo Manuguerra, Katia. Richiarelli, Dimiter Petkov, Carlos Chausson, María José Sánchez y José Gabriel Vivas. Director, Armando Gatto.

Días 23, 28 y 30: **El Trovador,** de Verdi. Martina Arroyo, Francisco Ortiz, Fiorenza Cosotto, Mateo Manuguerra, Ivo Vinco, Dolores Cava y José Manzaneda. Director, Armando Gatto.

Mayo-junio, el Teatro de la Opera de Varna (Bulgaria) presenta:

Días 31 de mayo, 5 y 9 de junio: **Boris Godunov,** de Moussorgsky.

Junio, días 1, 6 y 10: **El gallo de oro,** de Rimsky Korsakoff.

Días 2, 7 y 11: **El Príncipe Igor,** de Borodin.

Día 4 (fuera de abono): **Lud Gidia,** de Hadjiev.

Días 15, 17 y 19: **El ocaso de los dioses,** de Wagner. Jean Cox, Norman Bailey, Bengt Rundgren, Bjorn Asker, Berit Lindholm, Jeannine Altmeyer, Ruth Hesse, Diana Stafford, Carol Malone, Barbara Vogel y Linda Finnie. Director, Ljubomir Romansky.

Como se puede apreciar, a lo largo de este semestre se completa el festival tradicional con las actuaciones de la Escuela de Canto (que, por fin, sale, en Madrid, de su reducto) y de la Compañía Española de Opera Popular, todavía no presentada en la capital.

No es momento ahora sino de recoger la realización de estas actividades (dudosas hasta hace poco), el aparente buen espíritu de Aguirre y su equipo, que subrayan las dificultades presupuestarias, y resaltar que este año el anuncio se hace con más antelación que otros, aunque, en el fondo, y a la espera de lo que nos revelen las actividades del segundo semestre, todavía en preparación, las novedades sean mínimas. Tiempo habrá de volver sobre ello en el próximo número de RITMO, en el que, a través de la sección "De Madrid al Cielo", se analizará críticamente el tema.

de Educación, Cultura y Deporte 2012

real musical

Carlos III, 1 - MADRID- 13 - Teléfs. 248 09 24 - 247 63 65

SECCION DISCOS

Los dos principales problemas a la hora de comprar un disco de música clásica son:

1º Encontrar un establecimiento que tenga a disposición de sus clientes el máximo número de discos en exposición de los existentes en el catálogo nacional.

2º Que el establecimiento elegido tenga al servicio de sus clientes, personal técnico especializado, para aconsejarle, orientarle y econtrar rápidamente la obra que busca.

REAL MUSICAL, de Madrid, ofrece a todos sus clientes su Sección de Venta de Discos de música clásica, en la que encontrará a Andrés Ruíz Tarazona y Aurora Asumendi. Asimismo, la Sección Discográfica de Real Musical le confirma que es la que en España tiene más discos en exposición, y ofreciendo a sus clientes su tarjeta de descuentos como su servicio de Importación como de envíos por correo a la península o al extranjero.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

AVANCE DE INFORMACION INTERNACIONAL

ACONTECIMIENTOS MUSICALES PARA LOS MESES DE ENERO Y FEBRERO

AMSTERDAM

Concertgebouw. Orquesta del Concertgebouw. MES DE ENERO: Días 11 y 12, Nikolaus Harnoncourt, director. Obras de Rameau y J. S. Bach. Día 22, Carlo Maria Giulini, director. **Sinfonía KV. 550** (Mozart) y **Novena sinfonía** (Bruckner). Días 25 y 26, Carlo Maria Giulini, director; Janet Baker, solista. **Introduzione, Passacaglia e Finale** (Salviucci); **Nuits d'été** (Berlioz) y **Primera sinfonía** (Brahms). MES DE FEBRERO: Día 5, Bernard Haitink, director. **Segunda sinfonía** (Beethoven) y **Tercera sinfonía** (Tippet). Días 8 y 9, Bernard Haitink, director; Jean Decroos, solista. **Cuarta sinfonía** (Schubert), **Epiphanie** (Caplet) y **Tercera sinfonía, "con órgano"** (Saint-Saëns).

BERLIN OCCIDENTAL

Philharmonie. Orquesta Filarmónica de Berlín. MES DE ENERO: Día 1, Herbert von Karajan, director. **Quinta sinfonía** (Mahler). Días 4 y 5, Herbert von Karajan, director; Agnes Baltsa y Peter Hofmann, solistas. **La Canción de la Tierra** (Mahler). Días 8, 9 y 10, Carlo Maria Giulini, director; Michel Block, solista. **Ma Mère L'Oye** (Ravel), **Concierto para piano, mano izquierda** (Ravel) y **La mer** (Debussy). Días 13 y 14, Carlo Maria Giulini, director; Helen Donath, Julia Hamari, Peter Schreier y Karl Ridderbusch, solistas. Kammerchor Ernst Senff. **Missa Solemnis** (Beethoven). Días 18 y 19, Jan Krenz, director; Maurizio Pollini, solista. **Sinfonía KV. 550** (Mozart), **Don Juan** (R. Strauss) y **Primer concierto para piano** (Brahms). Días 28 y 29, Herbert von Karajan, director. **Cuarta sinfonía** (Sibelius) y **Séptima sinfonía** (Beethoven). MES DE FEBRERO: Días 3 y 4, Daniel Barenboim, director y solista. **Segundo concierto para piano** (Beethoven) y **Sexta sinfonía** (Bruckner). Días 11 y 12, Herbert von Karajan, director; Anne-Sophie Muter, solista. **Concierto para violín, KV. 216** (Mozart) y **Séptima sinfonía** (Bruckner). Día 23, Stanislaw Skrowaczewsky, director; Gerhard Stempnik, solista. **Echoes of Time and the River** (Crumb), **Concierto para corno inglés** (Skrowaczewsky) y una obra de Stravinsky. Días 26 y 27, Christoph von Dohnanyi, director; Anja Silja, solista. En el programa, **Erwartung** (Schönberg). Radio - Symphonie Orchester Berlin. MES DE FEBERO: Día 13, Rafael Frühbeck de Burgos, director; Alicia de Larrocha, solista. **Tercer concierto para piano** (Beethoven), **La mer** (Debussy) y **Segunda "suite"** de **"El Sombrero de Tres Picos"** (Falla). Día 20, concierto "Ferenc Fricsay", con motivo de cumplirse los quince años de su fallecimiento. Yehudi Menuhin y Gerd Albrecht, directores; Gerty Terzog y Dietrich Fischer-Dieskau, solistas. **Divertimento para cuerdas** (Bartok), **Dos arias para barítono y orquesta,** de Mozart; **"Arietten" para piano y orquesta,** estreno mundial, dedicada a Fricsay por el autor, Gottfried von Einem, y **Octava sinfonía** (Beethoven).

CLEVELAND

Severance Hall. Orquesta de Cleveland. MES DE ENERO: Tres series de conciertos dirigidos por Lorin Maazel. Días 12, 13 y 14, Viktor Tretyakov, solista. **Finlandia** (Sibelius), **Concierto para violín** (Sibelius) y **Octava sinfonía** (Dvorak). Días 19 y 21, Maurice Hasson, solista. **Echoes from an Invisible World** (Bassett), **Primer concierto para violín** (Paganini), **Preludio para la siesta de un fauno** (Debussy) y **Poema del Extasis** (Scriabin). Días 26, 27 y 28, Bruno-Leonardo Gelber, solista. **Las bodas de Fígaro,** obertura (Mozart); **Concierto para piano número 26, "Coronación"** (Mozart); **Lepini** (Humel) —estreno mundial— y **Primera sinfonía** (Brahms). MES DE FEBRERO: Días 2 y 4, Lorin Maazel, director; Julia Hamari y un tenor a anunciar, solistas. **Segunda sinfonía** (Schumann) y **La Canción de la Tierra** (Mahler).

CHICAGO

Orchestra Hall. Orquesta Sinfónica de Chicago. MES DE ENERO: De los tres programas a dirigir por Erich Leinsdorf destacamos el correspondiente a los días 19, 20 y 21. **Quinta sinfonía** (Schubert) y **Quinta sinfonía** (Mahler). MES DE FEBRERO: Días 16, 17 y 18, Gennady Rozhdestvensky, director; Victoria Postnikova, solista. **Segundo concierto** (Tchaikovsky) y **Sinfonía "Manfred"** (Tchaikovsky).

ESTRASBURGO

Théâtre Municipal. Opéra du Rhin. Días 24 y 26 de febrero, **La Damnation de Faust** (Berlioz). Puesta en escena de Louis Erlo y decorados de André Acquart. Dirección musical de Alain Lombard. Para estas representaciones y las que tendrán lugar posteriormente, el reparto es: Nadine Denize/Michèle Besse, Guy Crauvet/Albert Lance, Pierre Thau/Alexander Malta y Pali Marinov/Michail Panghe.

FILADELFIA

The Academy of Music. Orquesta de Filadelfia. MES DE ENERO: Días 6 y 7, Klaus Tennstedt, director. **Passacaglia para orquesta** (Webern) y **Séptima sinfonía** (Mahler). Días 13, 14 y 17, Yuri Temirkanov, director. **Cuarta sinfonía** (Kancheli) y **Cuarta sinfonía** (Tchaikovsky). Días 20, 21, 24 y 26, Yuri Termikanov, director; Pinchas Zukerman, solista. **Primera sinfonía** (Shostakovich), **Concierto para violín número 5** (Mozart) y **Cuarta sinfonía, "Italiana"** (Mendelssohn). MES DE FEBRERO: Días 2, 3 y 4, Eugen Ormandy, director; Igor Oistrakh, solista. **Metamorfosis** (R. Strauss), **Concierto para violín** (Tchaikovsky) y **Séptima sinfonía** (Prokofiev). Días 17 y 18, Eugen Ormandy, director; Vladimir Ashkenazzy, solista. **Study in Sonority** (Riegger), **Tercer concierto para piano** (Bartok) y **"Lemminkainen Suite"** (Sibelius).

Frankfurt am Main: La antigua **Opernhaus.**

FRANKFURT

Oper. Día 13 de febrero, "Liederabende" con Teresa Berganza acompañada por Félix Lavilla. Día 15, estreno del nuevo montaje de **Tannhäuser** (Wagner). Puesta en escena de Virginio Puecher. Dirección musical de Michael Gielen. En el reparto figuran Manfred Schenk, Spas Wenkoff/Pentti Perksalo, Rudolf Constantin/Michael Devlin, Stanley Kolk, Georg Stern, Alfred Vökt, Franz Mayer, Siv Wennberg y Dunja Vejzovic.

GINEBRA

Grand Théâtre de Genève. Días 24, 28 y 30 de enero y 3 de febrero, **Die Frau ohne Schatten** (R. Strauss). Montaje de Jean-Claude Riber y Josef Svoboda. Dirección musical de Horst Stein. Reparto: Eva Marton, Ruth Hesse, Joy McIntyre, Matti Kastu, Leif Roar, Peter Wimberg, Tamara Hert, Murray Dickie, Milkana Nicolova, Livia Budai, Hans Helm, Alois Pernerstorfer, etc. El día 2 de febrero, recital de Teresa Berganza, con Félix Lavilla al piano.

Victoria Hall. Orchestre de la Suisse Romande. 11 de enero, Horst Stein, director; Hans-Heinz Schneeberger, solista. **Sinfonía Breve** (Bloch), **Polyptique pour violon et double orchestre** (Martin) y **Segunda sinfonía** (Sibelius). MES DE FEBRERO: Día 1, Horst Stein, director; Harry Datyner, solista. Obertura de **Rienzi** (Wagner), **Concierto para piano, Op. 13** (Britten) y **Sinfonía "Júpiter"** (Mozart). Día 8, Wolfgang Sawallisch, director; L. Sukis, H. Schwarz, J. Hopferwieser y H. Stamm, solistas. **Das Streitlied zwischen Leben und Tod** (Liebermann) y **Novena sinfonía** (Schubert). Los coros serán los de la Radio de la Suisse Romande y Pro Arte de Lausanne.

HAMBURGO

Hamburgische Staatsoper. MES DE ENERO: Día 1, estreno de la nueva puesta en escena de **Roberto Devereux** (Donizetti), dirigida por Julius Rudel. (Se desconoce, a la hora de redactar esta información, los nombres de los responsables de la escena.) En el reparto: Montserrat Caballé, Alicia Nafé, José Carreras, Thomas Herndon, Carl Schultz y Ernst Wiemann. El día 2 se cumplen los trescientos años de la primera representación de una ópera en Hamburgo por una compañía estable de la ciudad. El acontecimiento se celebrará con la puesta en escena, ese día, de **Der Rosenkavalier,** montaje de August Everding y Andreas Reinhardt. Director, Cristoph von Dohnányi. Durante este mes de enero, y con motivo de esta celebración, visitarán Hamburgo las siguientes compañías: Deutsche Oper Berlin —con Miguel Angel Gómez Martínez dirigiendo **La Gioconda** (Ponchielli), en el bellísimo montaje de Filippo Sanjust y con Marek Janowski en Cardillac, montaje del que ya dimos noticia en nuestro número de agosto-septiembre—, Staatsoper de Viena —con Karl Böhm dirigiendo el también hermoso montaje de Sanjust de **Ariadne auf Naxos** y un concierto a la Filarmónica de Viena—, Bayerische Staatsoper de Munich, Staatsoper Dresden y Opernhaus Zürich, con **L'Orfeo, L'Incoronazione di Poppea** e **Il Ritorno d'Ulisse in Patria,** de Monteverdi, en el cé-

o de Educación, Cultura y Deporte 2012

lebre montaje de Nicolaus Harnoncourt, Jean-Pierre Ponnelle y Pet Halmen. MES DE FEBRERO: Día 12, estreno del nuevo montaje de **Orfeo y Euridice** (Gluck). John Neumeier dirigirá la escena y la coreografía y Eugen Jochum la orquesta. Cantarán: Wolfgang Schöne, Judith Beckmann y Gabriele Fuchs. El 9, recital de Teresa Berganza y Félix Lavilla.

Musikhalle. 29 y 30 de enero, Philharmonisches Staatsorchester Hamburg. Aldo Ceccato, director; Maurizio Pollini, solista. Obras de piano de Brahms y Bartok. Día 27 de febrero, recital de Daniel Barenboim. Anteriormente, el 6 de enero, recital de Mstilaw Rostropovich.

HANNOVER

Norddeutshe Rundfunk. Kleiner Sendersaal. "Liederabend" con Teresa Berganza y Félix Lavilla, el día 24 de febrero.

Stadhalle. MES DE FEBRERO: Día 2, Academy of St.-Martin-in-the-Fields. Neville Marriner, director; Alfred Brendel, solista. Programa dedicado a Mozart. Día 13, recital de piano de Daniel Barenboim. Día 22, English Chamber Orchestra. Director y solista, Murray Perahia. **Concierto para piano KV, 414** y **KV. 595** (Mozart) y **Sinfonía "La Mañana"** (Haydn).

LEIPZIG

Kongresshalle. Orquesta Gewandhaus. Días 2 y 3 de febrero, Kurt Masur, director; Günter Kootz, solista. **Concierto para piano, KV. 503** (Mozart) y **Octava sinfonía** (Bruckner). Días 9 y 10 de febrero, Kurt Masur, director; Enriqueta Tarrés y Hermann Christian Polster, solistas. Coros de la Radio de Leipzig y del Gewandhaus. **Obertura "Leonora II", "Ah! perfido"** (Beethoven) y **Sinfonía número 13** (Shostakovich).

LONDRES

Covent Garden. Royal Opera House. Durante los meses de ENERO y FEBRERO, además del ya reseñado **Die Fledermaus** —RITMO, noviembre 1977—, se pondrán en escena **La fanciulla del West** (Puccini), montaje de Faggioni y Ken Adam, dirección de Zubin Mehta. En el reparto, Carol Neblet, Silvano Carroli y Plácido Domingo. **Ariadne auf Naxos** (R. Strauss). Bernard Klee, director. Intérpretes: Heather Harper, Yvone Minton, Britt-Marie Aruhn, Geraint Evans, Alberto Remedios.

Royal Festival Hall. MES DE ENERO: Día 22, Orquesta Filarmónica de Londres. Bernard Haitink, director. **Novena sinfonía (Mahler).** Ese mismo día, por la tarde, Orquesta Sinfónica de Londres. André Previn, director; Krystian Zimerman, solista. **Serenata Notturna, KV. 239** (Mozart); **Primer concierto para piano** (Rachmaninov) y **Sinfonía Alpina** (R. Strauss). Día 24, Royal Philharmonic Orchestra. Kyril Kondrashin, director; Chistina Ortiz, solista. **Islamey** (Balakirev), **Segundo concierto para piano** (Liszt) y **Quinta sinfonía** (Tchaikovsky). El día 29, la misma Orquesta y con el mismo director acompañarán a Gidon Kremer en el **Concierto para violín** (Elgar). Completará el programa la obertura de **Los Maestros cantores** (Wagner) y la **Segunda sinfonía** (Brahms). Día 30, Daniel Barenboim con un programa Schubert. MES DE FEBRERO: Día 1, BBC Symphony Orchestra. Christoph von Dohnanyi, director; Helen Watts, Anthony Rolfe Johson y Benjamín Luxon, solistas. **Die erste Walpurgisnacht** (Mendelssohn) y **Cuarta sinfonía, "Romántica"** (Bruckner). Los días 5, 9, 12 y 19, la Orquesta Filarmónica de Londres estará dirigida por Georg Solti (las ya tradicionales "Solti Series"). Los programas: **a) Cuarta sinfonía** (Vaughan Williams) y **Los Planetas** (Holst). **b)** "Nuages" y "Fêtes", de **Tres Nocturnos** (Debussy), **Tercer concierto para piano** (Bartok) —con Vladimir Ashkenazy— y **Séptima sinfonía** (Beethoven). **c)** Obertura **"Prometheus", Tercer concierto para piano** —nuevamente con Ashkenazy— y **Séptima sinfonía,** obras todas de Beethoven. **d) Sinfonía "Praga"** (Mozart) y **Sexta sinfonía** (Bruckner). Siguiendo con la misma Orquesta, el día 22 Rafael Frühbeck de Burgos la dirigirá en un programa que incluye la **Obertura Trágica** y la **Tercera sinfonía** de Brahms y la versión completa de **El Sombrero de Tres Picos** (Falla). Pasemos a la Orquesta Philharmonia. Destacamos dos conciertos con Riccardo Muti: Día 12, Andrei Gavrilov, solista. **Obertura "Leonora número 3"** y **Tercer concierto para piano,** de Beethoven, y **Novena sinfonía, "Grande"** (Schubert); día 16, Gerald Drucker, solista. El programa incluye el **Concierto para contrabajo** (Mortari) y **La Consagración de la Primavera** (Stravinsky). Orquesta Sinfónica de Londres. Día 26, Eugen Jochum, director; Kiri Te Kanawa, Julia Hamari, Stuart Burrows y Robert Holl, solistas. El programa incluye la **Novena sinfonía** de Beethoven. Orquesta Sinfónica de la BBC. Pierre Boulez, director; Wendy Fine, Jennifer Smith, Ian Caley y Roland Hermann, solistas. **Cuatro piezas, op. 12** (Bartok), **Tombeau d'armor II** (Sinopoli) —estreno en Gran Bretaña— y **Von Heute auf Morgen,** ópera en un acto, de Schönberg.

Queen Elizabeth Hall. MES DE ENERO: Día 1, recital de Jessye Norman y Dalton Baldwin, piano. Obras de Wolf y Schubert. Días 9, 12, 16 y 19, recitales de Alfred Brendel dedicados a la música pianística de Schubert. El día 24, concierto conmemorativo del décimo aniversario de la London Sinfonietta. Obras de Berio, Birtwistle, Tippett y Lutoslawski. Berio, Lutoslawski y Simon Rattle serán los directores, y Gerald English y Katia Labèque los solistas.

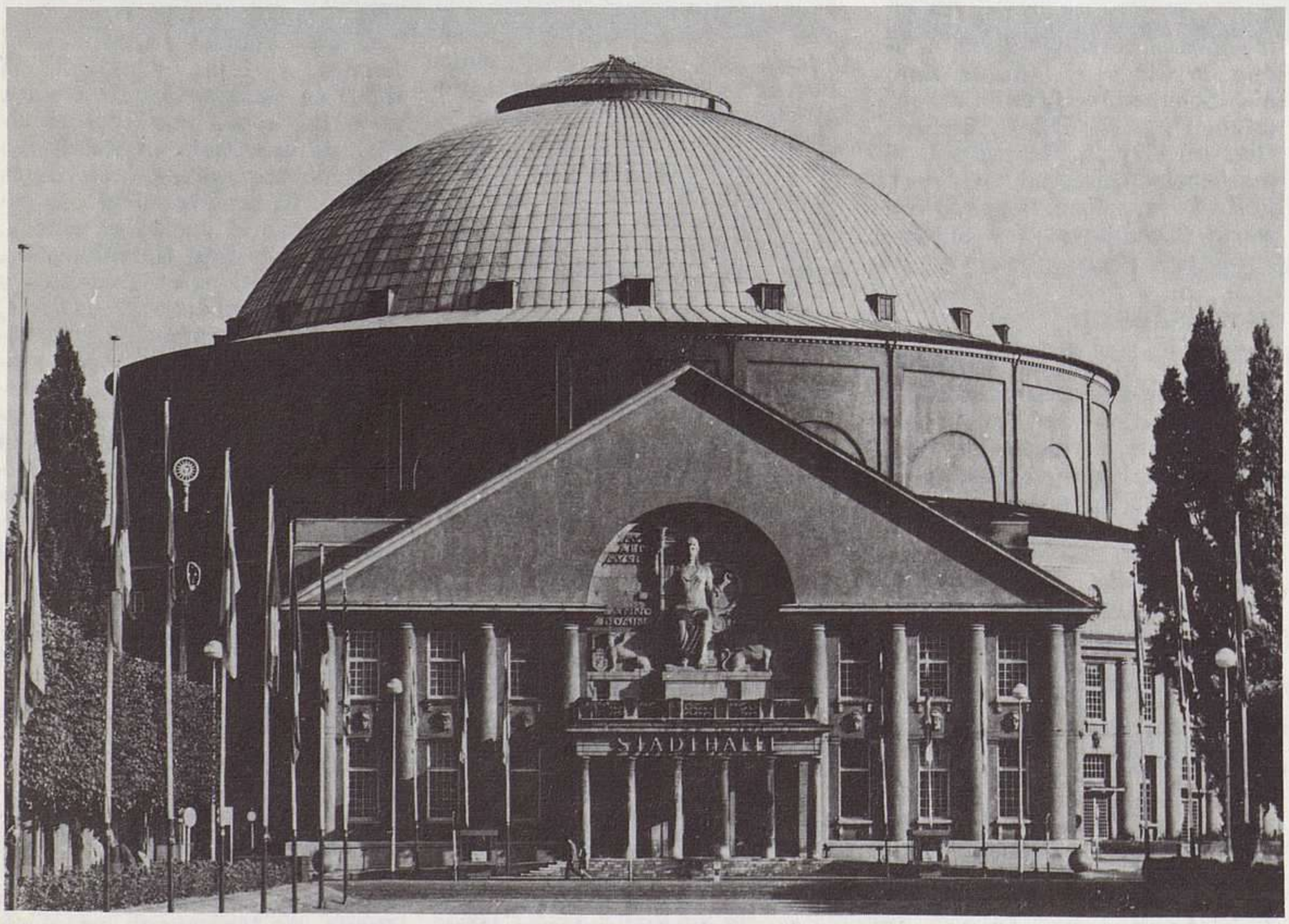
Royal Albert Hall. Philharmonia Orchestra. Día 14, Riccardo Muti, director; Renata Scotto, Fiorenza Cossotto, Veriano Luchetti y Yevgeny Nesterenko, solistas. Coro Philharmonia. **Requiem** (Verdi).

LOS ANGELES

Dorothy Chandler Pavilion. Orquesta Filarmónica de Los Angeles. MES DE ENERO: Días 12, 13 y 15, Jesús López Cobos, director; Claudio Arrau, solista. El programa incluye el **Emperador** beethoveniano y la **Sinfonía** de César Franck. Días 26, 27 y 29, Zubin Mehta, director; Roger Bobo, Glenn Dicterov, Alan Goodman, Daniel Rothmuller, solistas. Obras de Vivaldi, Kraft —estreno en EE. UU.—, Vieuxtemps, Bloch y Ravel. Día 28, Zubin Mehta, director. Solistas y coros a anunciar. **Tercera sinfonía** (Mahler). MES DE FEBRERO: Días 2, 3 y 5, Zubin Mehta, director; Lynn Harrell y Barbara Winters, solistas. **Danzas alemanas** (Mozart), **Concierto para oboe** (R. Strauss), **Concierto para violonchelo** (Elgar) e **In the South** (Elgar). Días 9, 10, 12 y 15, Erich Leinsdorf, director; Sidney Harth, solista. **Primera y Séptima sinfonías** (Beethoven) y **Concierto para violín** (Berg). Días 16, 17 y 19, Erich Leinsdorf, director; Martha Argerich, solista. **Sinfonía "París"** (Mozart), **Tercer concierto para piano** (Prokofiev), **Tercera sinfonía** (Brahms) y **Tres danzas húngaras** (Brahms, orquestación de Dvorak). Días 23, 24, 25 y 26, Erich Leinsdorf, director; Igor Oistrakh, solista. El programa incluye el **Concierto para violín** de Sibelius y fragmentos orquestales de óperas de Wagner.

MILAN

Teatro alla Scala. Día 24 de enero, estreno de la nueva puesta en escena de **I Masnadieri** (Verdi) realizada por Pierluigi Pizzi. Gianandrea Gavazzeni, director. Intérpretes: Maliponte, Casellato Lamberti, Manuguerra, Nesterenko. El 5 de febrero, reposición de **El rapto en el Serrallo** (Mozart), dirección escénica de Giorgio Strehler y escenografía de Luciano Damiani. Intérpretes: Gruberova, Mazzucato, Alva, Moll, Unger. Durante el **mes de febrero,** y dentro de esta temporada conmemorativa del Bicentenario de La Scala, se producirá la visita de la Staatsoper de Viena, que el día 9 pondrá en escena **Fidelio** (Beethoven), montaje de Otto Schenk y



Hannover: Stadhalle.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

ürgen Rose. El director será eonard Benstein. Entre los inérpretes, Janowitz, Popp y Koo. Habrá asimismo conciertos e la Filarmónica de Viena dirigida por Karl Böhm y Leonard ernstein.

Teatro Lírico. Día 11 de febreo, reposición de **Al gran sole arico d'amore** (Nono), con Claudio Abbado como director y Iurij iubimov como regista.

Duomo. Día 6 de enero. Orquesta del Teatro alla Scala. Claudio Abbado, director. Verret, Obrastzova, Pavarotti y Ghiaurov, solistas. **Requiem** Verdi).

MUNICH

National - Theater. Bayerische Staatsoper. Día 30 de enero, estreno de la nueva puesta en escena de **Fidelio** (Beethoven) dedida a Götz Friedrich y Erich Wonder. Dirección de Karl Böhm. Intérpretes: Behrens, Donath, King, Orth, McIntyre, Moll. Día 25 de febrero, estreno del nuevo montaje de **Così fan tutte** (Mozart). Dirigirá Wolfgang Sawallisch y será interpretada por Margaret Price, Grist, Fassbaender, Schreier, Brendel, Theo Adam. Hay que reseñar también dos "Akademie-Konzerte": Día 9 de enero, Wolfgang Sawallisch, director. En el programa, **Primera sinfonía** (Mendelssohn) y **Tercera sinfonía** (Hartmann). Día 6 de febrero, Karl Böhm, director. **Sinfonía KV. 338** (Mozart) y **Segunda sinfonía** (Brahms). La orquesta es, como siempre, la Bayerisches Staatsorchester, orquesta de la Opera Nacional de Baviera.

Herkulessaal der Residenz. Días 16 y 17 de febrero. Orquesta Sinfónica de la Radiodifusión de Baviera. James Loughran, director; Maria Venuti, Trudeliese Schmidt, Margarita Lilowa, David Rendal, Robert Schunk, Benjamín Luxon, un solista del coro infantil Tölzer, solistas. Coro de la Radiodifusión de Baviera. **Elías** (Mendelssohn). Días 22 y 24, Orquesta Filarmónica de Munich. Karl Böhm, director. **Segunda sinfonía** (Schubert) y **Primera sinfonía** (Brahms).

NIZA

Théâtre de l'Opéra. Días 13 y 15 de febrero, **La Bohème** (Puccini). Se desconoce por ahora el director, pero entre los intérpretes figuran Katia Ricciarelli, José Carreras y Vicente Sardinero.

NUEVA YORK

Metropolitan Opera. MES DE ENERO: Primeras representaciones de las siguientes reposiciones: Día 2, **Cavalleria rusticana** (Mascagni) / **Pagliacci** (Leoncavallo), con puesta en escena de Zeffirelli. Giuseppe Patané, director. Para las representaciones previstas esta temporada están contratados los siguientes repartos: Dunn/Arroyo/Troyanos, Ochman/Domingo, MacNeil, para la obra de Mascagni, y Nunziata/Stratas, Vickers/Domingo, MacNeil/Quilico/Milnes, Ryan

Nueva York: Avery Fisher Hall.

Edwards/Allan Monk, para la de Leoncavallo. Día 30, **Otello** (Verdi), montaje de Zeffirelli. James Levine, director. Los intérpretes principales: Ricciarelli, Vickers/McCracken, MacNeil, James Morris y Frank Little. También para este mes de ENERO está previsto el estreno, el día 18, de la nueva puesta en escena, procedente de la Opera de San Francisco, de **Thaïs** (Massenet). El montaje es de Tito Capobianco y Carl Toms. Los principales intérpretes serán Beverly Sills y Sherrill Milnes. MES DE FEBERO: Primera representación de la siguiente reposición: Día 4, **Adriana Lecouvreur** (Cilea), montaje de Nathaniel Merril y C. M. Cristini (sobre diseños de Paravicini). Dirigirá el conjunto Jesús López Cobos. Intérpretes previstos para las distintas representaciones: Caballé/Scotto, Cossotto, Carreras/John Alexander, Quilico/Anselmo Colzani. El 21 de este mes, estreno de la nueva puesta en escena de **La Favorita** (Donizetti), de Patrick Tavernia y Ming Cho Lee. Jesús López Cobos será el director musical. En el escenario, Verret, Pavarotti, Milnes y Bonaldo Giaiotti. Este montaje procede también de la Opera de San Francisco.

Avery Fisher Hall. Orquesta Filarmónica de Nueva York. MES DE ENERO: Días 5, 6, 7 y 10, Rafael Kubelik, director; Rudolf Firskunsy, solista. **Sexta sinfonía** (Vaughan Williams), **Concierto para piano** (Schumann) y **Metamorfosis sinfónicas** (Hindemith). Días 12, 13, 14 y 17, el mismo director con el programa: **Sinfonía número 99** (Haydn) y **Novena sinfonía** (Bruckner). Días 19, 20 y 24, de nuevo Rafael Kubelik dirigirá a la orquesta neoyorquina en un programa Mahler: **Rückert Lieder** y **Cuarta sinfonía.** La solista, Frederica von Stade. Finalmente, los días 27, 28 y 31, Kubelik dirigirá la **Novena sinfonía** de Beethoven, contando con Valente, Reynolds, Tear y Shirley-Quirk como solistas y con el Westminster Choir. MES DE FEBRERO. Días 2, 3, 4 y 7, Rafael Kubelik, director; Martha Argerich, solista. **Segunda sinfonía** (Honegger), **Concierto para piano, KV. 503** (Mozart) y **Cuarta sinfonía** (Schumann). Días 9, 10, 11 y 14, Rafael Kubelik, director. En el programa, la **Primera sinfonía** de Brahms y obras de Dvorak y Martinu. Días 16, 17, 18 y 21, Bernard Haitink, director; Igor Oistrakh, solista. **Sinfonía número 96** (Haydn), **Primer concierto para violín** (Prokofiev) y **Sinfonía número 15** (Shostakovich). Días 23, 24 y 28, Bernard Haitink, director. **De la cuna a la sepultura** (Liszt), **Música para cuerda, percusión y celesta** (Bartok) y **Sexta sinfonía, "Patética"** (Tchaikovsky).

PARIS

Théâtre National de l'Opéra. Aparte de las óperas **Das Rheingold** y **Die Walküre,** de Wagner, ya apuntadas en nuestro anterior **Avance,** correspondiente al pasado mes, las obras en cartel para estos dos meses de ENERO y FEBRERO que reseñamos aquí, son: **Faust** (Gounod), montaje de Lavelli y Bignens. Dirección musical de Plasson, y con Masterson, Auphan, Taillon, Vanzo, Bisson y Soumagnas en los principales papeles; y **Les Contes d'Hoffmann** (Offenbach), montaje de Patrice Chéreau, Peduzzi y Schmidt. Dirección musical de Jean Périsson. En el reparto, Manchet, Sarroca, Eda - Pierre, Kenneth Riegel, Loreau, Dumé, Duminiy, Sénéchal, Barrier, Bastin, Van Dam/Krause, Meloni, Vento, Dumont, Soumagnas.

Palais des Congrès. Orquesta de París. MES DE ENERO: Días 12 y 13, Daniel Barenboim, director; Frederica von Stade, Stuart Burrows y Dietrich Fischer-Dieskau, solistas. Coro de la Orquesta de París. **La Damnation de Faust** (Berlioz). Días 26 y 27, Georg Solti, director. Programa "Strauss": **Así hablaba Zaratustra, Don Juan** y **Till Eulenspiegel.**

Théâtre des Champes-Elyséees. Orquesta de París. MES DE ENERO: Días 5, 6 y 7, Daniel Barenboim, director; Christa Ludwig, solista. **Kindertotenlieder** (Mahler) y **Novena sinfonía** (Bruckner). El día 28, repetición del concierto de Solti. MES DE FEBRERO: Días 2, 3 y 4, Serge Baudo, director; Jessye Norman, solista. Obras de Messiaen y Wagner. Días 9, 10 y 11, Neville Marriner, director; Rafael Puyana, solista. Obras de Bach, Falla y Stravinsky.

F. PEREGRIN GUTIERREZ

o de Educación, Cultura y Deporte 2012

Discos editados entre el 1 y el 30 de noviembre de 1977

Relación confeccionada por Angel Carrascosa Almazán

I. ORQUESTAL

BACH: **«Suite» para orquesta número 2.** GLUCK: **«Orfeo y Eurídice». Danza de los espíritus.** MOZART: **Concierto para flauta número 1.** Cl. Monteux, Orquesta Sinfónica de Londres. Director, P. Monteux. Decca, SDD 427. 275 pesetas.

BARTOK: **Música para cuerda, percusión y celesta. «Suite» de Danzas.** Orquesta Philharmonia Hungarica. Director, A. Dorati. Philips, 6500931. 500 ptas.

BERLIOZ: **Sinfonía fantástica.** Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam. Director, C. Davis. Philips, 6500774. 500 ptas.

BIZET: **Sinfonía.** PROKOFIEV: **Sinfonía número 1, «Clásica».** Academia de St. Martin-in-the-Fields. Director, N. Marriner. Decca, SXL 29118. 440 ptas.

BRAHMS: **Concierto para violín. Cuatro danzas húngaras.** H. Szeryng, Orquesta Sinfónica de Londres. Director, A. Dorati. Philips, 6538002. 300 ptas.

BRUCKNER: **Sinfonía número 6.** Orquesta Filarmónica del Suroeste de Alemania. Director, D. Zsoltay. Intercord, 110.301/1. 150 ptas.

BRUCKNER: **Sinfonía número 9.** Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. DG, 2530828. 525 ptas.

CHOPIN: **Variaciones sobre «La ci darem la mano». Fantasía sobre aires populares polacos. Andante «spianato» y Gran polonesa.** Cl. Arrau, Orquesta Filarmónica de Londres. Director, E. Inbal. Philips, 6500422. 500 ptas.

DVORAK: **Sinfonía número 7.** Orquesta Filarmónica de Londres. Director, C. M. Giulini. EMI, 065-02830 Q, cuadrafónico. 480 ptas.

DVORAK: **Sinfonía número 8.** Orquesta Filarmónica Checa. Director, V. Neumann. Discophon. 400 ptas.

GRIEG: **«Peer Gynt»: Suites números 1 y 2. Danzas noruegas.** Orquesta Inglesa de Cámara. Director, R. Leppard. Philips, 9500106. 500 pesetas.

HOLST: **Los Planetas.** Coro de la Opera Estatal de Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, H. von Karajan. Decca, SDD 400. 275 pesetas.

HONEGGER: **Sinfonías números 1 y 4, «Deliciae Basiliensis».** Orquesta Filarmónica Checa. Director, S. Baudo. Discophon, S 4307. 400 pesetas.

KHACHATURIAN: **Espartaco, Gayaneh (escenas).** Orquesta Sinfónica de Londres. Director, A. Khachaturian. EMI, 065-02849 Q. 480 pesetas.

LISZT: **Tasso. De la cuna a la tumba. Vals «Mefisto» número 1.** Orquesta de París. Director, Sir G. Solti. Decca, SXL, 6709. 440 ptas.

MOZART: **Casación K 99. Divertimento número 7, K 205. Marcha K 290.** Octeto de Viena. Decca, SDD 325. 275 ptas.

MOZART: **Divertimento número 7, K 334. Nocturno para cuatro orquestas, K 286.** Academia de St. Martin-in-the-Fields. Director, N. Marriner. Decca, SXL 29118. 440 ptas.

MOZART: **Divertimentos K 136, 137** y **138.** Collegium Bach de Stuttgart. Director, F. Leitner. Orquesta de Cámara del Suroeste de Alemania. Director, G. Wich. Intercord, 110.317/6. 150 pesetas.

MOZART: **Una broma musical. Cinco Danzas K 609.** HAYDN: **Nocturno número 1 en Do mayor.** Agrupación de Cámara de Baden-Baden. Intercord, 110.314/0. 150 ptas.

PONCE: **Concierto del Sur.** RODRIGO: **Fantasía para un gentilhombre.** A. Segovia, Orquesta Sinfónica del Aire. Director, E. Jordá. MCA-Philips, 6598869. 500 ptas.

RACHMANINOV: **Concierto para piano número 3.** T. Vasary, Orquesta Sinfónica de Londres. Director, Y. Ahronovitch. DG, 2530859. 525 pesetas.

RAVEL: **Los dos Conciertos para piano.** FAURE: **Fantasía para piano y orquesta.** A. de Larrocha, Orquesta Filarmónica de Londres. Director, R. Frühbeck de Burgos. Decca, SXL 6680. 440 ptas.

RIMSKY-KORSAKOV: **Scheherezade.** BORODIN: **Danzas Polovtsianas.** Coros, Orquesta de la Suisse Romande. Director, E. Ansermet. Decca, SDD 496. 275 ptas.

RIMSKY-KORSAKOV: **Concierto para piano.** SCRIABIN: **Fantasía para piano y orquesta.** TCHAIKOVSKY: **Concierto para piano número 3.** I. Zhukov, Orquesta Sinfónica de la Radio de Moscú. Directores: G. Rojdestvensky y M. Yurovsky. Hispavox, HMES 610-145. 450 pesetas.

SCHUBERT: **Sinfonías números 4, «Trágica»,** y **8, «Inacabada».** Orquesta del Estado de Dresde. Director, W. Sawallisch. Philips, 6539015. 300 ptas.

SCHUBERT: **Sinfonía número 8, «Inacabada». «Danzas Alemanas».** Orquesta Filarmónica del Suroeste de Alemania. Director, G. Neidlinger. Intercord, 110.311/4. 150 ptas.

TARTINI: **Cuatro Conciertos para flauta.** J. P. Rampal, I Solisti Veneti. Director, Cl. Scimone. Hispavox, HES 60-218. 450 ptas.

II. CAMARA

BORODIN: **Quinteto para piano y cuerda.** MENDELSSOHN: **Sexteto para piano y cuerda en Re mayor.** Octeto de Viena. Decca, SDD 410. 275 ptas.

HAYDN: **Cuartetos para cuerda op. 3, número 5, «Serenatas»,** y **op. 64, número 5, «Alondra».** Cuarteto Novak. Intercord, 110.307/3. 150 pesetas.

IVES: **Trío para piano** (1911). SHOSTAKOVITCH: **Trío para piano op. 67.** Trío Beaux Arts. Philips, 6500860. 500 ptas.

MOZART, WEBER: **Quinteto para clarinete.** D. Klöcker, Consortium Classicum. Intercord, 110.308/5. 150 ptas.

PAGANINI: **Obras para violín y guitarra.** R. Ricci, E. Bitetti. Hispavox, HHS 10-473. 450 ptas.

SCHUBERT: **Quinteto «La Trucha».** E. Gröschel, R. Stephan, J. Ebers, I. Renee, M. Simmel. Intercord, 110.308/5. 150 ptas.

III. INSTRUMENTAL

C. Ph. E. BACH: **Para conocedores y aficionados: Sonatas, Rondós, Fantasías.** H. Dreyfus. Archiv, 2533327. 550 ptas.

BACH: **Concierto italiano. Fantasía cromática y fuga. Obertura francesa.** M. Scheurich, cémbalo. Intercord, 110.316/4. 150 ptas.

BACH: **Chacona** (de la **«Partita» número 2 para violín**) y **otras piezas.** SOR. RODRIGO. VILLA-LOBOS: **Piezas para guitarra.** A. Segovia. MCA-Philips, 6598867. 500 ptas.

BACH: **Fantasía y fuga BWV 542. Preludio y fuga BWV 532. Toccata y fuga BWV 565. Trío-Sonata BWV 530.** Th. Klein, órgano. Intercord, 110.321/7. 150 ptas.

BEETHOVEN: **Sonatas para piano números 8 («Patética»), 21 («Waldstein»)** y **26 («Los Adioses»).** V. Ashkenazy. Decca, SXL 6706. 440 ptas.

BRAHMS: **Sonata para piano número 2. Variaciones sobre un tema de Paganini.** Cl. Arrau. Philips, 6500782. 500 ptas.

MOZART: **Sonata para piano número 14, K 457. Fantasías K 397** y **475. Rondó K 511.** Cl. Arrau. Philips, 6500782. 525 ptas.

SCHUBERT: **Sonata número 19, D 958. «Impromptu» número 6, op. 142, núm. 5.** S. Richter. Hispavox, HMES 610-144. 450 ptas.

SCHUMANN: **Sonata para piano número 3.** SCRIABIN: **Sonata para piano, número 5.** V. Horowitz. RCA, RL-11766. 525 ptas.

SCHUMANN: **Album para la juventud.** P. Badura-Skoda. Intercord, 110.318/8. 150 ptas.

STRAVINSKY, TCHAIKOVSKY: **Sonatas para piano.** P. Crossley. Philips, 6500884. 500 ptas.

IV. VOCAL Y CORAL

BEETHOVEN: **Missa Solemnis.** I. Steingruber, E. Schurhoff, E. Majkut, O. Wiener. Coro de la Academia de Viena. Orquesta Sinfónica de Viena. Director, O. Klemperer. Turnabout-Marfer. Album 116 S, dos Lps. 600 ptas.

BRAHMS: **Rapsodia para contralto.** R. STRAUSS: **Cinco «Lieder».** WAGNER: **Wesendonk-Lieder.** J. Baker, Coro John Audis. Orquesta Filarmónica de Londres. Director, Sir A. Boult. EMI, 065-02758 Q. 480 ptas.

HAENDEL: **El festín de Alejandro.** H. Sheppard, M. Worthley, M. Bevan. Coro y Orquesta de Conciertos Oriana. Director, A. Deller. Hispavox, HIS 500-815/16 S, dos Lps. 800 ptas.

MOZART: **Misas breves K 192** y **259.** C. Casapietra, A. Burmeister, P. Schreier, H. Polster. Coro y Orquesta SInfónica de la Radio de Frankfurt. Director, E. Inbal. Philips, 9500009. 500 ptas.

A. SCARLATTI: **Stabat Mater.** M. Freni, T. Berganza. Orquesta de Cámara Paul Kuentz. Director, Ch. Mackerras. Archiv, 2533324. 550 pesetas.

SCHUBERT, WOLF: **Lieder.** Cl. Watson, H. Giesen. Intercord, 110.319/0. 150 ptas.

WAGNER: **Wesendonk-Lieder.** Escenas de **El holandés errante, Rienzi** y **Las Hadas.** B. Nilsson, Coro John Alldis. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, C. Davis. Philips, 6500294. 500 ptas.

V. OPERA

BIZET: **Carmen.** A. Moffo, F. Corelli, H. Donath, P. Cappuccilli. Coro y Orquesta de la Opera Estatal de Berlín. Director, L. Maazel. Eurodisc-Zafiro, ZOR 1003 Q, tres Lps. 1.200 ptas.

PUCCINI: **La Bohème.** R. Carteri, F. Tagliavini, G. Taddei, E. Ramelli, C. Siepi. Coro y Orquesta de la RAI, Turín. Director, G. Santini. Cetra-Zafiro, ZOR-1003 Q, dos Lps. 825 ptas.

VERDI: **Arias famosas para tenor.** L. Spiess, Orquesta de la Opera de Württenberg. Director, J. Kulka. Intercord, 110.315/2. 150 ptas.

VI. RECITALES

«LA ACADEMIA EN CONCIERTO». **Piezas** de ALBINONI, BACH, BEETHOVEN, HAENDEL, MENDELSSOHN, MOZART y PACHELBEL. Academia de St. Martin-in-the-Fields. Director, N. Marriner. EMI, 063-02503. 460 ptas.

«CANCIONES DE AMOR. CANCIONES FESTIVAS» del Renacimiento en España. Cuarteto de Madrigalistas de Madrid. CBS, S 73648. 425 pesetas.

«CONCIERTOS PARA OBOE» de HAENDEL, B. MARCELLO y TELEMANN. K. Hausmann, Camerata Academica de Würzburg. Director, H. Reinartz. Intercord, 110.310/2. 150 ptas.

CORO DE CAMARA DE MOSCU. **Obras** de LASSO, MONTEVERDI, MOZART y VECCHI. Director, V. Mini. HMES, 610-143. 450 ptas.

«ESPAÑA EN LA MUSICA EUROPEA DE LOS SIGLOS XV AL XVIII». **Obras** de C. Ph. E. BACH, BULL, CARREIRA, COUPERIN, FARNABY, KOTTER, PASQUINI, A. SCARLATTI, SCHEIDT, SWEELINCK, VALENTE y WECK. G. Gálvez, clave. Hispavox, HHS 10-471. 450 pesetas.

«ESPAÑA». **Piezas para guitarra** de ALBENIZ, CRESPO, GRANADOS, MORENO TORROBA, PONCE, RODRIGO, TURINA y VILLA-LOBOS. A. Segovia. MCA-Philips 6598867. 500 ptas.

(Concluye en la página 198)

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

OFERTAS

FONOGRAM - HISPAVOX - EMI - POLYDOR - CBS

TESTAMENTO DE UN GRAN MOZARTIANO: JOSEF KRIPS

Cuando Mozart compone, en agosto de 1772, en Salzburgo, su **Sinfonía número 21,** había recorrido ya un largo camino hacia la búsqueda de la estructura y forma clásica de la sinfonía. Atrás quedan sus viajes. De Viena a París, de Londres a Nápoles, recorre las principales ciudades europeas y, lo que es más importante, conoce a maestros y estilos tan dispares que le han hecho adquirir un bagaje de conocimientos impresionante, plasmados, en cuanto a la sinfonía se refiere, en más de treinta obras. Tras esta interesante etapa de ejercicios, descubrimientos y experiencias, aborda otra en la que el músico se comporta como un auténtico maestro. Profundiza más en el contenido, las estructuras musicales se hacen más amplias, los desarrollos ganan en importancia, las sucesiones de las ideas musicales se unen con fórmulas más personales, gracias a la soltura adquirida en sus primeros años de ejercicios casi malabares y al oficio y rutina de cada día, y todo ello con un contingente instrumental casi primario (cuerdas, oboes y trompas generalmente), que nos sorprende por su variada utilización; solamente hacia el final de su producción sinfónica emplearía regularmente una orquesta más nutrida (cuerdas, madera, metal y timbal). En definitiva, empieza a perfilarse una mayor autonomía en el lenguaje musical. Pero aún el esquema vienés en cuatro movimientos (rápido-lento-minueto-rápido) no acaba de arraigar en el músico, y es utilizado indistintamente que el italiano (rápido-lento-rápido). No obstante, sus dos mejores obras de este período, las **Sinfonías número 25, en Sol menor,** y **número 29, en La mayor,** están escritas en cuatro movimientos.

Con la **Sinfonía número 25,** primera que escribe en tonalidad menor, rompe Mozart con la imagen cortesana de la sinfonía y abre nuevos caminos a la expresión musical, que posteriormente serán aprovechados por él mismo. El músico escribió la obra sin obedecer a ningún encargo, y en ella «da respuesta a una impetuosa expresión» (A. Einstein). La **Sinfonía número 29,** escrita en la tonalidad de La mayor, tan querida por Mozart, es una obra billante por la riqueza de sus temas, elaboración e inspiración. Alejada de todo convencionalismo, muestra una gran complejidad en la escritura, a pesar de su modesta orquestación (cuerdas, oboes y trompas).

Después de las **Sinfonías en Sol menor** y en **La mayor** alterna otra vez el estilo de diversión cortesano (**Número 30**) junto a influencias francesas (**Número 31**) e italianas (**Número 32**). Con la **Sinfonía número 33** vuelve al esquema vienés. Esta sinfonía, que marca una rápida evolución, es notable por la inclusión de temas y aires típicos austríacos, y el uso abundante de recursos dinámicos y expresivos. La belleza y frescura de su escritura nos recuerdan «un delicioso cuadro de verano» (Saint-Foix). Se cierra esta etapa con una de sus últimas obras antes de abandonar Salzburgo para dirigirse a Viena, la **Sinfonía número 34** (agosto de 1780). Junto a la **Número 33,** constituye uno de los últimos pasos hacia la afirmación de la maestría absoluta. La festiva tonalidad (Do mayor) y una nutrida orquestación (con inclusión de trompetas y timbales) harían las delicias del voluble público vienés.

Una vez instalado en Viena, Mozart parece haber perdido el interés por la sinfonía, volcando su talento hacia otras formas musicales. De 1781 a 1791, año de su muerte, solamente escribiría seis sinfonías. Es éste el período menos fecundo y, sin embargo, el más trascendental. La vital y arrolladora **Sinfonía número 35** (**Haffner**) da paso a la **Número 36** (**«Linz»**), en la cual llama poderosamente la atención la introducción lenta del primer movimiento, influido posiblemente por Haydn, y que repetiría después en sus **Sinfonías número 38** y **Número 39.** Es interesante saber que la considerada como **Sinfonía número 37** resultó ser de M. Haydn. Cuando, tras el éxito de **Las bodas de Fígaro,** viaja a Praga a principios de 1787, lleva con él su **Sinfonía número 38,** que estrenaría en aquella ciudad, a la que debe el subtítulo. Obra de gran belleza, contiene anticipos de la introducción del **Don Juan** y de la «Obertura» de **La flauta mágica.** Las últimas tres sinfonías no se sabe a qué impulso creador nacieron, ya que no obedecen a ningún encargo. En ellas, Mozart da muestra de un dominio total del contrapunto y se sirve de temas fugados para crear dilatados desarrollos. Mención especial merece la **Sinfonía número 40, en Sol menor,** intensa y apasionada, por su invención armónica y audacia, puesta de manifiesto en su soberbio «Finale», en el que aparecen prácticamente todas las notas de la escala cromática, pero tal atrevimiento tonal no daña la belleza intrínseca de la obra. En la **Sinfonía número 41** (**«Júpiter»**) destacan los contrastes dinámicos del primer movimiento, el admirable «Andante cantabile» y, sobre todo, el monumental «Finale», en donde la compleja arquitectura polifónica alcanza el clímax con la ejecución simultánea de los cinco motivos melódicos. Estas sinfonías, compuestas en un corto espacio de tiempo (verano de 1788), cierran una de las etapas más brillantes de la Historia de la Música, a la vez que preparan el camino al Sinfonismo del siglo XIX.

Tenía «a priori» mis reservas sobre el resultado de esta grabación. De una parte, no dudaba de la condición «mozartiana» de Josef Krips, suficientemente probada en su ya casi legendario **Don Juan** (Decca) o en **El rapto del serrallo** (EMI extranjero), pero las veinte Grandes Sinfonías (21 a 41) exigen, además, un gran director en el más amplio sentido de la palabra. De otro, no me parecía muy adecuada la elección de la Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam. Una vez escuchados los discos, las dudas respecto a ambos, director y Orquesta, se han transformado en una total aprobación, y no creo equivocarme en afirmar que el nivel global es sobresaliente. El Mozart de Krips es comunicativo, espontáneo, de fraseo elegante; «tempi» ajustados, pero no rígidos, y viveza controlada. Está dirigido con cariño, grandes dosis de entusiasmo y profunda inspiración. Su manejo de la orquesta es el propio de un gran maestro. La claridad y transparencia de la cuerda y el equilibrio con los instrumentos de viento permiten escuchar todas las líneas melódicas, a pesar de la amplitud, no excesiva, de sus efectivos. Quisiera resaltar también su fidelidad a las indicaciones dinámicas, sobre todo en los movimientos lentos de las últimas sinfonías, llevados a velocidad algo más rápida de lo habitual, pero que así están escritos. De ligero borrón calificaría la introducción lenta («Adagio» en la partitura) de la **Sinfonía «Praga»,** llevada a «tempo» de andante, perdiendo así su dramatismo y posterior contraste con el sereno motivo inicial del (Allegro». Aun dentro de una gran regularidad, las **Sinfonías números 22, 29, 35, 36** y **41** marcan las cotas más elevadas de su interpretación. Teniendo en cuenta que la Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam es una de las primeras agrupaciones europeas, en pocas ocasiones la he escuchado con tanta brillantez, virtuosismo y sonoridad tan redonda. Llaman poderosamente la atención el empaste y perfecta afinación de la cuerda, los violines son prodigiosos, y la calidad excepcional de los clarinetes. Ante la imposibilidad de establecer una comparación general con otras grabaciones —salvo el ciclo de Karlm Böhm (DG), poco recomendable por su irregu-

de Educación, Cultura y Deporte 2012

laridad y orquesta inadecuada—, pues no las hay de contenido similar, las más recomendables de las versiones sueltas son las de Barenboim (EMI) y la gloriosa grabación de las seis últimas **Sinfonías** por Bruno Walter (CBS), documento de valor inestimable, retirado, lamentablemente, hace tiempo de nuestro mercado (¿para cuándo su reedición?). La soberbia toma de sonido contribuye a realzar más aún las cualidades del registro. No puedo decir lo mismo del «extenso» libreto (¡sólo dos hojas!), totalmente inadmisible en un álbum de ocho discos, acompañado de jugosos, pero cortos comentarios firmados por el prestigioso musicólogo Deryk Cooke, recientemente desaparecido.

Conclusión: Registro de gran importancia por la trascendencia de las obras, extraordinaria interpretación y toma de sonido. A pesar de la mala presentación, la adquisición es obligada.—**FERNANDO GIL OLALLA.**

MOZART: **Las veinte Grandes Sinfonías** (21 al 36 y 38 al 41). Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam. Director, Josef Krips. PHILIPS, 67 47 441. Album de ocho discos. Precio normal, 3.800 ptas. Precio oferta, 3.040 ptas.

UN DELICADO EQUILIBRIO: EL CUARTETO ITALIANO INTERPRETA BEETHOVEN

Para qué decir de nuevo que los **Cuartetos** de Beethoven son uno de los más grandes monumentos musicales de todos los tiempos, clave fundamental —en alguno de sus puntos todavía no del todo digerida— de la música de Occidente. Son conceptos que de ésta o parecida manera se han vertido una y otra vez desde que comenzó a comprobarse que detrás de estas obras late uno de los más profundos mensajes espirituales del siglo XIX. Son 17 piezas que recogen no sólo la evolución técnica del compositor, sino todo su amplio y complejo mundo vivencial. El ciclo se suele dividir, con mucha lógica, en tres partes bien diferenciadas: los seis de la **Opus 18,** publicados en 1801, correspondientes a la época de juventud, de búsqueda dentro de la línea ya marcada por Mozart y Haydn; los tres de la **Opus 59,** el **Opus 74** y el **Opus 95,** el último de los cuales se compuso en 1810, que encajan en el período medio, de estabilización, equilibrio y, dentro de lo que cabe, éxito; los cinco últimos más la **Gran fuga** (compuesta, en principio, para formar parte del **Número 13, op. 130**), que aparecen después de 1822 y forman el núcleo más original, en donde aflora el drama interno del músico y se expresan todas sus contradicciones. Son, pues, tres épocas bien definidas. Muy esquemáticamente: clásica, romántica y de conflicto. La última recoge, en realidad, elementos rotundamente románticos, pero muy elaborados y combinados (utilizando procedimientos totalmente nuevos) con otros clásicos, barrocos y aun arcaicos.

Un acercamiento interpretativo a estos **Cuartetos** habrá de hacerse, por consiguiente, a partir de un criterio técnica y estilísticamente de gran amplitud, no olvidándose de que, pese a todo, subyace del primero al último una línea vertebral unitaria. Esta dualidad supone la superación de una de las mayores dificultades de cualquier interpretación musical, especialmente acusada en este caso. Beethoven, máximo exponente de la dialéctica edificada a partir de una continua utilización del contraste (temático, rítmico o dinámico), él mismo extremadamente contradictorio, exige de sus intérpretes una inmersión total y absoluta en su problemática a través de la mayor de las concentraciones y del empleo de técnicas reproductoras (mecanismo, sonoridad, acentuación o fraseo) de más alto nivel.

Uno de los grandes méritos de la interpretación del Cuarteto Italiano es, precisamente, la unidad que, dentro de la exigible variedad, da a su traducción del ciclo. Notable coherencia desde todos los puntos: de sonoridades, de ataques, de intensidades; coherencia que justifica la definición de un cuarteto como «organismo único» o «individualidad» en donde ha de encontrarse la máxima de las homogeneidades, según han apuntado los componentes de este grupo, de esta «individualidad» italiana. Partiendo de esta premisa básica, hay otros factores o características que otorgan peculiaridad a su interpretación y la diferencian de la de los demás conjuntos. En primer lugar, debe señalarse la extraordinaria claridad de las texturas, el equilibrio de las voces, la nitidez de todas las figuraciones, la precisión del fraseo y la justeza de los acentos. La rítmica es muy rigurosa, pero no rígida, como puede apreciarse escuchando cualquier «scherzo»; la precisión no impide la flexibilidad en el «legato» o la elegancia articulatoria. Los «adagios» se nos ofrecen con lógica expositiva, con suave y convincente lirismo.

La limpieza de mecanismo (con muy contados fallos, como el del final del «Allegro molto» del **Op. 59 número 3**) quizá no ha sido lograda anteriormente hasta tal punto. Pocas veces, desde luego, se habrá podido oír con tanta perfección la complicada maraña de la **Gran fuga,** si bien en otras ocasiones se haya alcanzado un mayor arrebato, intensidad o impulso rítmico. Por otro lado, el rigor constructivo está siempre presente, unido a la voluntad clarificadora general, a la aspiración de equilibrio ya aludida. La versión es, por todo ello, didáctica (en su sentido más elevado), de un gran poder demostrativo y de un innegable encanto sonoro.

Estéticamente, esta visión encaja fundamentalmente en un romanticismo temprano, transparente y vigoroso, heredero directo —a la par que conectado con él— del clasicismo. Es una imagen de Beethoven todavía juvenil en diversos aspectos, maduro y profundo antes que decididamente trágico. Las tintas no están demasiado recargadas, y todo fluye, en general, con naturalidad, en la que antes encontramos la tensión propia del contraste o choque temático que la crispación emanada de una exposición desgarrada o un exacerbamiento de los valores agógicos, dinámicos o acentuales. Desde este punto de vista la interpretación de los italianos se sitúa a medio camino entre la desnudez expresiva, arcaica y lineal (aunque de una intensidad y concentración emocional máximas) del Cuarteto Végh y la arrebatadora concepción romántica, contrastada y firme del Amadeus (más contenidos en el disco que al natural), autores de las otras integrales que pueden hallarse en nuestro país (a excepción de los cuartetos de la **Op. 18** de los primeros, que, inexplicablemente, no llegaron a editarse aquí). Para la historia quedan otras grandes interpretaciones anteriores, como la primera de los Végh o la del Húngaro.

Conclusión: Menos intensa y profunda que la del Végh, menos contrastada y sin los impresionantes valores constructivos de la del Amadeus, la versión del Italiano ofrece, a través de una magnífica toma de sonido, un equilibrio y perfección formal superiores, brindando en lo estético una atractiva «tercera vía».—**ARTURO REVERTER.**

BEETHOVEN: **Obra integral para cuarteto de cuerda.** Cuarteto Italiano. Philips 67 47 272/10. Precios normal y oferta: 4.275 y 3.800 pesetas, respectivamente.

«NUEVOS» CONCIERTOS DE VIVALDI

La Italia de comienzos del siglo XVIII estaba dividida en pequeños Estados regidos por príncipes, duques o familias aristocráticas. Esta división territorial de la Península, junto a la rica tradición cultural de sus gobernantes, revitalizada en el Renacimiento, había propiciado la disputa no sólo militar y política, sino también intelectual. A la incruenta batalla por el poder intelectual, la Música, de tan honda raíz popular, no podía permanecer ajena. Aunque dominada todavía por las demás Bellas Artes, empezaba a tomar un papel cada vez más importante. Las formas musicales

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Deutsche Grammophon

LO GRANDE SE DESTACA

OFERTA ESPECIAL

100 AÑOS DEL SONIDO GRABADO 1877 1977

No es música todo lo que suena.
Y el buen aficionado lo sabe muy bien.
Por eso, no sólo es importante encontrar a Bach, Mozart o Beethoven en una grabación que suene sino encontrarlos interpretados y dirigidos con la misma maestría y fidelidad con que a ellos les hubiera gustado escucharse.

Y para que pueda comprobarlo, Deutsche Grammophon le ofrece ahora a un precio especial esta triple oferta:

10 álbumes de absoluta novedad.

Brahms: Las 4 Sinfonías, Karl Böhm.
Mendelssohn: Romanzas sin palabras, Daniel Barenboim.
Wagner: Los Maestros Cantores, Eugen Jochum.
Beethoven: Las 9 Sinfonías, Rafael Kubelik.
Scott Joplin: Treemonisha, Gunther Schuller.
Verdi: Macbeth, Claudio Abbado.
Haydn: Cuartetos "Tost," Cuarteto Amadeus.
Haendel: Saul, Charles Mackerras.
Música de la Era Gótica, David Munrow.
Richard Strauss: Poemas Sinfónicos, Karajan.

Reedición de 4 grandes colecciones.

La Obra de Beethoven, El Mundo de la Sinfonía, la Edición Bach y El Anillo del Nibelungo de Wagner.

Todos los discos o cassettes de nuestro catálogo a mitad de precio.

Vd. tendrá derecho a comprar a mitad de precio tantos discos o cassettes de nuestro catálogo general como los contenidos en el álbum o álbumes de oferta adquiridos.

(Esta oferta finaliza el 20 de diciembre de 1977.)

Deutsche Grammophon

Destaca la música.

Mc Cann

de Educación, Cultura y Deporte 2012

italianas, enriquecidas por la diversidad de escuelas, irradiaban su influencia a todas las naciones del continente. Una de las escuelas más importante, si no la que más, era la veneciana. Compositores como Willaert, Andrea y Giovanni Gabrieli, Monteverdi, Cavalli, Marcello, Albinoni y Vivaldi, entre otros, contribuyeron al extraordinario desarrollo y alto nivel musical que gozaba Venecia al despuntar el Settecento. Ya en este siglo, la música instrumental empieza a desplazar a las manifestaciones poético-musicales (oratorios, cantatas, pasiones, etc.) por la atención que a aquel tipo de música dedican los compositores, siendo el Concierto la figura más representativa. Vivaldi y Albinoni fueron los que dejaron fijada la forma definitiva del Concierto en estilo veneciano. Los orígenes de éste habría que buscarlos no en la «Sonata da Chiesa», como ocurriera con los de Corelli, sino en las sinfonías instrumentales, arias y coros de la ópera tradicional, ya que en Venecia fue la música teatral, y no la religiosa, la que ejerció mayor influencia sobre el género. Salvo en alguna ocasión en la cual se añadía una introducción lenta al primer movimiento, la estructura del concierto veneciano era, invariablemente, en tres partes (rápido-lento-rápido). En los movimientos extremos se usa la técnica del «ritornello» (pequeño retroceso), derivada de las formas operísticas. El «tempo» central es más libre en su esquema, adoptando fórmulas mucho más variadas, que dan lugar a verter en él un caudal mucho más rico de expresión musical. Los **Conciertos para violín, cuerda y continuo, op. 11 y 12,** de Vivaldi, aparecen publicados, en Amsterdam, por el editor Le Cene, en 1729. En ellos encontramos un lenguaje musical luminoso y rico en combinaciones sonoras utilizadas de las formas más diversas, a pesar de estar orquestados para instrumentos de cuerda. Se observa una acusada tendencia a extender gradualmente la longitud de los espacios entre cada «ritornello», con pasajes muy apropiados para el lucimiento del solista, por su endiablada dificultad y el empleo de tesituras altas (no hay que olvidar que el «Prete rosso» era un consumado violinista, conocedor profundo de la técnica y recursos del instrumento). Gracias a una espontaneidad e inspiración verdaderamente prodigiosas, obtiene una gama de expresiones poéticas que muestran su imaginación sin límites. Tal fue la maestría de Antonio Vivaldi, que uno de los más geniales músicos, Juan Sebastián Bach, supo distinguirle con su más profunda admiración.

El álbum que ahora nos ofrece Philips dentro de la oferta de otoño no constituye ninguna novedad, ya que las grabaciones que lo forman estaban publicadas en discos sueltos. El peso de la interpretación corre a cargo del violinista Salvatore Accardo, asociado desde hace algún tiempo al conjunto I Musici. De técnica irreprochable, sonido muy bello —ayudado por la extraordinaria calidad del instrumento— y amplia expresión musical, Accardo, sin ser un violinista de primerísima línea, es uno de los pocos artistas que con mejor propiedad y estilo pueden interpretar estas obras del compositor veneciano. La colaboración de I Musici es trascendental. La calidad, tanto técnica como artística, de los instrumentistas, compenetración, vitalidad en los ataques, elegancia, perfección absoluta, vivacidad rítmica, claridad y, en fin, una larga lista de cualidades de sobra conocidas por todos, hacen de I Musici el conjunto más identificado con la música de Vivaldi. No quisiera dejar de mencionar al extraordinario y anónimo clavecinista, quizá María Teresa Garatti, habitual titular del conjunto, por su puli- tud, inspiración, precioso sonido y equilibrio con los demás in- trumentos. Una vez más hay que agradecer a Philips la excele- calidad de sus registros, así como una vez más también hay q reprocharle la deficiente presentación de su libreto (¿?), que i cluye afortunados comentarios de Michel Talbot.—**FERNANDO G OLALLA.**

VIVALDI: Integral de los **Conciertos para violín, cuerda y con- nuo, op. 11 y 12.** Salvatore Accardo, violinista. I Musici. PH LIPS, 67 03 086/03. Album de tres discos. Precio normal, 1.42 pesetas. Precio oferta, 1.140 ptas.

EL INIGUALABLE MOZART DEL CUARTETO ITALIANO

Ante una grabación como ésta que he tenido la fortuna de comentar caben dos posturas extremas, igualmente válidas: redactar un extenso ensayo que no tuviera más límite que la capacidad y conocimientos musicales del comentarista, o recurrir a agrupar, uno detrás de otro, todos los términos encomiásticos que sea capaz de recordar el que esto escribe. Descartada la primera postura por razones obvias de espacio tipográfico, y deseando hacer llegar al lector la mayor información posible, tomo una «tercera vía» que, lo digo de antemano, estará sesgada hacia la segunda opción que apuntaba al comenzar esta crítica.

Parece innecesario hablar del significado histórico de la literatura musical para cuarteto de cuerda, y, sin embargo, su génesis —al principio de la segunda mitad del siglo XVII—, rápida maduración como género y pronta popularización encierran algunos problemas y paradojas aún no convenientemente resueltos por la Historia de la Música, tanto desde un punto de vista estilístico como sociológico. A manera de ejemplo, no deja de ser sorprendente que muchas obras de este género fueran escritas tanto por Haydn como, posteriormente, por Mozart como «ejercicios» o por el puro placer de hacerlo, y que, sin embargo, más de un cronista de la Viena de finales del siglo XVIII —y de otras ciudades de Alemania— apuntase que cuando cuatro vieneses —o alemanes, según el caso— se juntaban, formaban un cuarteto de cuerda. (No hace falta aclarar que tanto los cronistas alemanes como austríacos se referían a las clases superiores de la sociedad, únicas que por entonces merecían su atención.) Dejando de lado que lo anterior pueda ser más o menos exagerado, no cabe duda de que la extensión y popularidad alcanzadas por este género musical se deben en gran parte a las composiciones de Mozart, si bien algunas de ellas no se publicaron hasta después de su muerte. Tenemos así que añadir al álbum que nos presenta Philips un valor musicológico notable al enorme valor artístico que tiene en cuanto a la interpretación se refiere. En efecto: el álbum recoge toda la obra de Mozart escrita para este tipo de agrupación de cámara, veintitrés **Cuartetos,** el **Adagio y Fuga en Do menor, KV. 546** —del que no existe acuerdo respecto de que el «Adagio» inicial fuese concebido inicialmente para un cuarteto (la «Fuga» es una adaptación), y del que hay numerosas versiones discográficas en su versión para orquesta de cuerda— y los tres **Divertimento, KV. 136, 137** y **138,**

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

ue en este caso sí son música concebida para orquesta, pero que Cuarteto Italiano incluye en versión cuartetística en una interetación que nos hace, realmente, dudar de cuál sea la forma ideal servir estas deliciosas páginas. También se ha recogido en este bum el «Adagio» original del **Cuarteto número 3, KV. 156,** que or su «modernidad» —la importancia concedida a las cuatro vos en el desarrollo de la sencilla melodía y la complejidad de quél— contrasta ampliamente con los otros movimientos, ricos melodías, con desarrollos poco elaborados y con clara sumisión primer violín de los restantes instrumentos. Tal vez por esa modernidad», Mozart lo sustituyó por otro más acorde con el stilo de sus primeros cuartetos.

Haciendo un poco de cronología, podemos anotar que entre 771 y 1772 aparecen los **Cuartetos op. 17** y **Op. 18,** de Haydn. Por stas fechas el auge alcanzado por este género es notorio, y no abe dudar de que Mozart los conociera pronto y los estudiara con nterés, ya que su serie de **Cuartetos KV 168** a **KV. 173,** compuesta n Viena, muestra una clara influencia formal —estructura cuatripartita— y estilística —más independencia de las voces, desarros más complejos—, pero siguen conservando como rasgos propios na mayor riqueza e inventiva melódica. Si he apuntado este echo es porque lo considero muy importante, tanto en el desarrolo de la producción mozartiana de cuartetos como en el de este ipo de composiciones en general. Y porque es uno de los puntos ue con más certera intuición y conocimiento musical ha subrayado el Cuarteto Italiano, y que resulta enormemente evidente uando, sin prisas, se dedican unas horas seguidas a disfrutar de stos nueve discos, experiencia que recomiendo vivamente.

Es llegado el momento de decir algo —¡qué no se podrá decir!— de la interpretación del Cuarteto Italiano. Creo que es prodigiosa. Hay una palabra castellana que me viene a la mente: aristocrática. Esta palabra tiene, para mí, en muchas de sus acepciones un significado poco grato. Sin embargo, en este caso creo que es inevitable recurrir a ella, advirtiendo que debe tomarse en su sentido mejor, en su expresión de compendio de finura, elegancia, distinción en el contexto de un cálido humanismo. Aconsejo al oyente que siga con atención a lo largo de las distintas obras, si éstas son oídas en la secuencia en que fueron compuestas, cómo van surgiendo las voces interiores hasta lograr ese diálogo entre iguales que protagonizan los cuatro componentes del Cuarteto Italiano, sin que la creciente complejidad armónica oculte la siempre viva y rica línea melódica. La interpretación tiene, en este sentido, muy en cuenta la época, influencias y estilos propios de cada composición. Creo que es por ello por lo que este álbum puede ayudar a explicar muchos aspectos del desarrollo del cuarteto para cuerdas y de su rápida aceptación, aún en vigor —¿en España?— hoy día.

Pobres, muy pobres —indignos de esta joya de grabación—, los comentarios de Charles Cudworth. Su brevedad es, en este caso, defecto más que virtud. La presentación de los discos es perfecta: toma de sonido muy buena e igual —pese a que los registros datan de fechas comprendidas en un período del orden de los cinco años— y superficies muy limpias. Algunos de los discos contenidos en este álbum habían sido editados con anterioridad en nuestro país, entre ellos los tres que contenían los **Cuartetos** dedicados a Haydn. Para aquellos lectores que ya posean estos discos va esta especial sugerencia: no duden en comprar el álbum completo; siempre hay algún amigo al que regalar nuestros antiguos discos.

Conclusión: Creo que es uno de los álbumes más bellos y completos que he tenido ocasión de conocer en mi vida. Si me limito a aquellos dedicados a la música de cámara, me es difícil, muy difícil, pensar en alguno que lo iguale. Que lo supere, ninguno.— **FERNANDO PEREGRIN GUTIERREZ.**

MOZART: **Obra Integral para Cuarteto de Cuerda.** Quartetto Italiano. Philips, 67 47097/09, nueve Lps. Precios normal y de oferta: 4.275 y 3.420 ptas., respectivamente.

EL PIANO DE FRANZ SCHUBERT: A LA SOMBRA DE UN GENIO LLAMADO BEETHOVEN

La sombra huraña, patética y tierna de Ludwig van Beethoven ha oscurecido, en gran parte, la figura de otro músico genial que, aunque menos profundo y cósmico que el Titán de Bonn, es igualmente merecedor de un mayor conocimiento e individualización de su obra: Franz Schubert.

En una época —la del Clasicismo romántico— dominada por la grandeza y la soledad de una de las cumbres más trascendentales de la Historia de la Música, la grandeza solitaria de Schubert, debida a su tono comparativo menor, iba a pasar relativamente inadvertida. Incluso el reconocimiento posterior de la obra schubertiana estuvo limitado por la influencia aplastante del músico alemán: para muchos, la música de Schubert es «el eco apagado de Beethoven».

A ello contribuyó, es cierto, la propia vida del compositor vienés. Una vida patética por la misma estrechez de su marco ambiental. Una vida patética por asimilación de elementos negativos; por la ausencia, precisamente, de ese arrebato y esa pasión que iban a ser valores fundamentales del héroe romántico.

Entre las ilustraciones a los comentarios de este álbum pianístico Schubert-Brendel figura un diseño ampliamente revelador de este tipo de **vida sin aparente grandeza:** un Schubert pequeño-burgués, tímido, distraído, miope, sentado junto al piano, su eterno confidente. La sencillez y soledad de la escena resulta dramatizada hasta límites insospechados por la presencia de un perro callejero, reclinado sobre sus patas traseras. El can y el músico miran, ausentes y tranquilos, hacia un punto lejano, que se escapa del círculo de atención del espectador.

Una vida sencilla, bella y ejemplar por la omnipresencia de la ternura en la conjunción de las cosas pequeñas, pero totalmente ausente de grandes amores, de mujeres idealizadas, de aristocratismo personal, de grandilocuencia.

Sin embargo, la obra de nuestro músico está larvada por un **hondo dramatismo,** que desmiente la imagen fácil y tópica —difundida por una cultura poco profunda y un cine vagamente comercial— de un Schubert alegre y simplón, huésped perenne de las cervecerías vienesas. La huida de un mundo poco grato —Schubert padeció siempre problemas económicos y no logró un empleo profesional de carácter fijo y suficientemente remunerado— hubo de recluir al artista en esferas más lejanas y sublimes, donde la sublimidad no es grandeza cósmica de signo beethoveniano, sino amor tierno y triste hacia las cosas sencillas.

La sombra de Beethoven no ha oscurecido sólo, minimizándola, la corta vida y la imagen literaria de Schubert; ha ocultado también, en parte al menos, los valores inmortales y singularísimos de su obra pianística. Salvo algunos **Impromptus** y **Momentos musicales,** los pianistas de entre guerras han ignorado el grueso de la producción schubertiana. El propio Brendel —en interesante entrevista concedida a J. L. P. A. y publicada por RITMO (número 449)— comenta con extrañeza que «las **Sonatas** no se interpretaron completas, en ciclo, hasta después de la guerra. Antes sólo Schnabel las tocaba con frecuencia, constituyéndose en caso aislado dentro de su generación».

La pregunta que inmediatamente cruza nuestra mente es ésta: ¿cómo se pudo ignorar, durante tanto tiempo, música tan bella? (Misterio histórico, de difícil y compleja explicación.)

No cabe duda de que uno de los grandes compromisos, quizá el más importante que el mundo del disco actual tiene contraído, es el de **difundir** y divulgar las obras desconocidas de los grandes genios de la Música. (¿Quién, por ejemplo, conoce más de veinte o treinta composiciones de las, aproximadamente, mil escritas por Liszt?)

Era inevitable que, una vez conocidas, las **Sonatas** de Schubert fueran comparadas con las de Beethoven. Las diferencias, insalvables, se justifican por el profundo abismo que separa la técnica compositiva de ambos genios. Beethoven poseía el sentido arqui-

de Educación, Cultura y Deporte 2012

tectural y superpuesto de la forma sonata, a la que dio resonancias eternas. El **pathos** beethoveniano influyó más que el valor formal de la obra del compositor alemán en el piano de Schubert, quien, por otra parte, nunca intentó seriamente desarrollar los mismos esquemas estructurales. Nuestro músico estaba excepcionalmente dotado para el melodismo «liederístico», que en él fluye con la cadencia de los fenómenos naturales; esta misma facilidad engendró en Schubert un cierto desinterés hacia el agotador trabajo de la construcción de la **forma sonata** (enfrentamiento y desarrollo de los temas).

Quizá la mejor forma de encuadrar estas **Sonatas** se consiga a través de la aceptación de una idea fácilmente contrastable: Schubert no quiso trasladar la dialéctica formal de la sonata beethoveniana a las obras compuestas por él dentro de este género; sus **Sonatas,** por ello, son enteramente **distintas.** Una vez liberados, con esta idea, de ciertos prejuicios, podremos asimilar las innumerables e indecibles bellezas pródigamente derramadas por Schubert a lo largo de todas sus **Sonatas.**

La exuberancia melódica del genio vienés encuentra un marco de efusión más apropiado en la **forma breve,** a la que él dotó de una trascendencia y expresividad impropias para su época. **Momentos musicales** y, sobre todo, **Impromptus** constituyen una parcela, no marginal, de la fascinante producción schubertiana.

Enraizadas directamente con la estructura ternaria «liederística», estas piezas —por simplicidad y sencillez— son fiel exponente de ese **encanto pequeño,** tan querido por nuestro compositor. **Lieder** e **Impromptus** —con independencia de que dentro de la obra de este artista podamos encontrar páginas de mayor ambición formal o enjundia musical— señalan la cota más alta de la perfección schubertiana. Ausentes estas pequeñas formas de las penosas tareas sonatísticas derivadas del enfrentamiento y desarrollo motívico y temático, la inventiva melódica de Schubert surge con naturalidad inagotable. El bitematismo de sencillo contraste fue vehículo genialmente utilizado por el músico, sin ningún esfuerzo aparente, en la composición de estas **pequeñas-grandes obras maestras.**

En realidad, los problemas formales padecidos por Schubert no son sino una reducción a escala y a nivel individual de todos los males que aquejaron al Romanticismo. La dramática contradicción entre el vuelo lírico soñado, de corte intimista, y la aspiración a moldes formales grandiosos, se encarna en nuestro músico de modo especialmente virulento. La relativa incapacidad del compositor para asimilar y superar la herencia formal de la magna obra anterior debió atormentar al músico toda su vida; suposición, como ya dije más arriba, que goza de ciertos visos de credibilidad, suficientes para desmentir la imagen popular de un Schubert tranquilo y bullanguero. A Schubert le cabe, sin embargo, la gloria de haber sido uno de los primeros músicos románticos que concilió —en el ámbito del piano, y de modo totalmente satisfactorio— la enconada dualidad **intimismo-grandeza,** con una obra clave del repertorio decimonónico: la **Fantasía Wanderer.** No es casualidad que el músico vienés encuentre en este camino —el de la **fantasía**— un campo mucho más apropiado para el desenvolvimiento de su increíble capacidad musical que el más estricto y rígido de la anhelada forma sonata. Tampoco es casual que un pianista y compositor de la categoría de Franz Liszt quedara extasiado ante esta obra, de la que hizo un arreglo en forma de **Concierto** para piano y orquesta, que incorporó, como pieza fundamental, a su brillantísimo repertorio.

Este **álbum** de Philips reúne la producción pianística que Schubert escribiera en uno de los períodos más fructíferos de su breve existencia: el comprendido entre los años **1822** a **1828,** años de trabajo inagotable y febril. En este volumen se recoge, de forma global, el Schubert pianístico interpretado por **Alfred Brendel;** siete —de los ocho discos que lo integran— existían, con anterioridad, en nuestro mercado; a ellos se une un Lp comprensivo de la **Sonata en La mayor, D. 959,** y las **Danzas alemanas, op. posth. 171. D. 790.**

A este excelente ejecutante que es Brendel hay que agradecerle, entre otras, dos cosas importantes: la primera, que haya dedicado su enorme talento interpretativo a la búsqueda y descubrimiento de la obra instrumental schubertiana; la segunda, que «su» Schubert tenga la objetividad, rigor analítico, frescura y espontaneidad (cualidades todas de difícil conjunción) necesarias para el mejor entendimiento de estos celestiales pentagramas.

El gran mérito de la labor de Brendel se valora adecuadamente si se tiene en cuenta la ausencia de tradición interpretativa, de contenido referencial, en este terreno (sobre todo, en lo que atañe a las **Sonatas**).

Brendel se acerca a estas páginas con respeto y devoción; su actitud ante ellas es la de un estudioso que ha asimilado a la perfección el contenido técnico de las mismas. Pero el estudio exhaustivo de las partituras no se traduce en frialdad analítica que dañe o perturbe la espontaneidad de la ejecución. En absoluto. El Schubert de Brendel es vivo y cálido, tranquilamente patético, libre y flexible, desvinculado de rígidas ataduras técnicas. Objetivo, sí; pero nunca hierático o distante. Esta rara combinación —el rigor y la profundidad en el planteamiento y en el enfoque, y la pasmosa naturalidad con que surge la música— constituye, a mi entender, la virtud más significativa de la interpretación del pianista austríaco, virtud que si es importante siempre, lo es mucho más en un músico —Schubert— que al ser interpretado «al pie de la letra» pierde contenido emocional. El sonido es bello y redondo; el fraseo, amplio y expresivo; justo, pausado y adecuado, el tiempo. Técnica muy buena, más interiorizada que virtuosista, siempre al servicio del compositor y nunca utilizada para el lucimiento del intérprete. Amplia dinámica, que no rehuye el contraste de sorprendentes «fortísimos» sin romper jamás —algo muy difícil cuando se tocan con poderío ciertos pasajes de la obra pianística de Schubert— la cohesión sonora y ponderada de la composición.

La buena calidad de los comentarios —debidos a la pluma de José Luis García del Busto— y la altura técnica de la grabación avalan la **total recomendabilidad** de este excepcional álbum.—**LUIS JIMENEZ-CLAVERIA.**

FRANZ SCHUBERT: **MUSICA PARA PIANO,** 1822-1828. Album de ocho Lp. **Sonata en La menor, op. posth. 143, D. 784; Momentos musicales, op. 94, D. 780; Sonata en La menor, op. 42, D. 42, D. 845; Melodía húngara D. 817; Allegreto D. 915; Escocesas D. 781; Sonata en Re mayor, op. 53, D. 850; Danzas alemanas, op. 33, D. 783; Sonata en Sol mayor, op. 78, D. 894; Sonata en Do mayor, D. 840; Sonata en Do menor, D. 958; Impromptus, op. 90, D. 899; Sonata en La mayor, D. 959; 12 Danzas alemanas, op. posth. 171, D. 790; Sonata en Si bemol mayor, D. 960; Fantasía Wanderer, op. 15, D. 760; Impromptus, op. 142, D. 935; Klavierstücke, D. 946.** Pianista, Alfred Brendel. Precios normal y oferta, respectivamente: 3.800 y 3.040 pesetas.

FELIZ DEBUT PUCCINIANO DE COLIN DAVIS

Sin duda, puede calificarse de éxito este primer acercamiento discográfico del director británico al mundo de Puccini, en principio aparentemente ajeno a un especialista en la música de Mozart, Berlioz, Stravinsky, los compositores ingleses y más recientemente Sibelius. Autores todos ellos de escasa (nula) conexión con el mundo verista.

Pero Colin Davis es un eminente director «de foso», y su encuentro con el gran repertorio lírico italiano no podía dilatarse más. Es lógico que una batuta clara, precisa, «moderna», en lo que se refiere al agudo interés por la relación entre las tímbricas orquestal y vocal, pueda aportar un enfoque nuevo, aun en obra tan grabada e interpretada como la inmortal **Tosca.**

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Y, en efecto, así sucede. Tomemos los compases iniciales de la obra. En los tres primeros escuchamos el tema de «Scarpia», «Andante molto sostenuto», con toda fuerza, como requiere Puccini. Bruscamente, en fuerte contraste, el de «Angelotti», «Vivacissimo con violenza», sincopado, entrecortado, como sugiriendo los trasbalés dados en su fuga, y atemorizado como si el tema de «Scarpia» no se hubiese aún desvanecido. Davis, con unos contrastes dinámicos plenamente logrados, hace total justicia a la presentación, casi cinematográfica en su concisión y rapidez, del drama que parece ya adivinarse.

Tras este espléndido comienzo, no desmerece en absoluto la escena del «Sacristán», acompañada en forma chispeante (clarinete, al salir aquél) o recogida, con sonoridades casi claustrales («Angelus»). También los pasajes líricos, como los dúos «Floria»-«Mario» de los actos extremos se benefician de este refinamiento tímbrico, de este «cantar» de la orquesta con los cantantes. Por ello, y por la condición de director «objetivo», fiel a la partitura, que atribuimos a Davis, son doblemente sorprendentes las excesivas libertades en materia de «tempo» con que se recargan las frases de «Tosca» a lo largo de los citados dúos. Sorprende, efectivamente, que Colin Davis secunde no sólo la habitual proclividad de Montserrat Caballé hacia los «tempi» muy moderados, sino que ambos se permitan multiplicar el no corto número de «ritardandos» que Puccini escribe, cuyo efecto se ve enmascarado o anulado por los añadidos. Valgan como ejemplo las frases de «Tosca», «Arde a Tosca nel sangue il folle amor» (acto primero), o «Siccome alte sul mare» (acto tercero). El propio «Cavaradossi» puede parecer también incapaz de convencer a su celosa enamorada por falta de arranque en el «tempo».

Y así, los dos dúos de amor, que podrían haber resultado inmejorables, al contar con timbres orquestales y vocales (Caballé y Carreras) de primera magnitud, pierden su natural incandescencia, llegando incluso a bordear lo decadente (dúo acto tercero, final, con unas «nuvole leggere» empalagosísimas).

El dificilísimo segundo acto encuentra en Davis un conductor de pulso firme, que logra revivir el drama sin caer en excesos. Y si su lectura no alcanza las cimas de las versiones de Karajan o De Sabata, creo que es, fundamentalmente, porque su pareja Wixell-Caballé no reúne las condiciones dramático-vocales de las formadas por Leontyne Price y Taddei, y Callas con Gobbi. El barítono sueco posee una voz básicamente lírica, de escasa entidad en grave, buena en el centro y fácil y brillante en el agudo. Esto último le permite sostener firmemente el agudo «Te Deum», encontrándose vocalmente a gusto en las frases insinuantes del primer acto. Pero a su «Barón Scarpia» le faltan la ironía malévola y el ímpetu lujurioso que los citados Taddei y Gobbi sabían conferir a tan sutil personaje, que, con todo, Wixell sabe elevar más allá de un simple «malo» de melodrama, en virtud de una refinada línea de canto que no es frecuente oir hoy día.

«Tosca» no me parece el «rôle» pucciniano idóneo para Montserrat Caballé, ideal, en cambio, en «Liu», «Mimì», «Manon» o «Butterfly», papeles líricos. Le falta el dramatismo, la facilidad para los saltos entre las tesituras extremas que exige casi todo el segundo acto. El «casi» alude, naturalmente, al «Vissi d'arte», del que Caballé brinda una bellísima versión. Hermosos son también muchos momentos de los dúos con «Mario» («Innanzi la Madonna», «Dai boschi e dai roveti», acto primero). Pero el personaje parece excesivamente pasivo (¿cómo, entonces, puede matar a «Scarpia»?) y poco sensual, al acentuarse sus aspectos puramente líricos, inocentes, en detrimento de aquéllos, magistralmente reflejados por la «tigresa» Callas o por Leontyne Price, cuyo timbre es idealmente sugestivo de los apetitos despertados en «Scarpia». En suma, interpretación de talla, pero no trascendente.

«Cavaradossi» es un personaje de más simple trazado, menos evolutivo que «Tosca». Carreras lo aborda en la línea habitual, sin excesivo respeto por las indicaciones puccinianas (que pide un «Recondita armonia» en pianísimo, «pp»), pero con juvenil ardor y una belleza tímbrica que vence toda reserva. Su clarísima dicción, su comunicatividad, traen a la mente los buenos momentos del joven Di Stefano. Precioso, poético «E lucevan», realzado por la evocadora dirección de Colin Davis, nueva muestra de su especial sensibilidad para la fusión de timbres.

Del estupendo cuadro de secundarios, cómo no destacar el inconfundible e inimitable «Spoletta» de Piero de Palma, viejo conocido de tantas otras **Toscas.** Tanto este papel como el del «Sacristán» (muy bien cantado por Trimarchi) son algo más que simples «secundarios» en esta obra.

Incidentalmente, la grabación ofrece los tres compases inmediatamente siguientes al «Vissi d'arte», que a veces se cortan, incluso en disco.

Formidable calidad del registro, sin duda la **Tosca** mejor grabada, y buena presentación, con dos lunares: la feísima foto de portada y la floja traducción del libreto, con múltiples errores.

En el número 458 de RITMO (enero de 1976) puede ver el lector una comparación entre las diversas grabaciones accesibles de la obra. Desde aquel entonces, y aparte la ahora comentada, ha aparecido en el extranjero la que Rostropovich dirige a su mujer (Vishnevskaia), con Bonisolli y Manuguerra, acogida sin gran entusiasmo por la crítica. Mis preferencias siguen siendo, por orden, Callas-De Sabata (Emi), Price-Karajan (Decca), Price-Mehta (RCA); todas ellas en España. Y luego, la recién comentada.—**ROBERTO ANDRADE MALDE.**

PUCCINI: **Tosca.** Caballé, Carreras, Wixell. Coro y Orquesta del Covent Garden. Director, Colin Davis. Philips, 6700108 (dos LPs.). Precios normal y oferta: 950 y 760 ptas.

DEBUSSY POR FROMENT: CORRECCION Y NOVEDAD

La renovación del lenguaje musical a comienzos del siglo XX se debe en gran parte a dos hombres que nacen, prácticamente, al mismo tiempo, pero cuyas diferentes sensibilidades, casi antagónicas, les iban a llevar a crear unos mundos sonoros totalmente nuevos y de gran trascendencia. Uno, el austríaco Mahler (nació en 1860), que con sus atrevimientos tonales se va a anticipar al expresionismo atonalista de la segunda escuela de Viena. El otro, el francés Debussy (nació en 1862), llegó a crear un estilo sonoro, no condicionado a esquemas previos, conocido como «impresionismo», y cuyas aportaciones más audaces y sugestivas iban a ser tenidas en cuenta por muchas escuelas posteriores.

Sin embargo, su música, desligada de las definiciones doctrinales, muy pronto captó a los públicos, que en seguida supieron apreciar sus delicadas texturas sonoras y los sutiles cromatismos que caracterizan su orquesta, haciendo de sus obras referencias clásicas para una música tan nueva como la suya.

No obstante, pocas veces hemos tenido ocasión de escuchar en conjunto toda la producción orquestal de Debussy, ya que, como sucede frecuentemente, sus obras más difundidas son las más características. Por eso, el intento difusorio de Hispavox es loable, al ofrecernos en el álbum reseñado toda su producción sinfónica.

Antes de continuar, quiero señalar que en esta integral se han omitido, quizás por su carácter concertante, la **Fantasía para piano y orquesta,** las **Rapsodias para saxofón y clarinete** y las **Danzas para arpa y cuerdas,** que acompañan, sin embargo, a las integrales de Martinon o Boulez. Aunque por el contrario, se incluye esa especie de cantata-«ballet» que es el **Martirio de San Sebastián.**

En consecuencia, junto a obras de la importancia de **Nocturnos, El Mar, Imágenes para orquesta, Jeux,** etc., podemos escuchar otras obras menores, pero necesarias para conocer la singladura musical de nuestro músico, tales como: el primerizo e impersonal **Triunfo de Baco,** cuya primera grabación discográfica se nos ofrece aquí; el recargado poema **Printemps,** con claras influencias de Massenet; una **Marcha escocesa** de origen pianístico; la poco conocida música incidental para **El rey Lear** y la célebre y postrera **Berceuse heroique,** dedicada a los combatientes belgas de la G. an Guerra.

de Educación, Cultura y Deporte 2012

Los protagonistas de las grabaciones son la Orquesta de Radio Luxemburgo y su director, Louis de Froment. De la Orquesta cabe decir que, sin ser un conjunto excepcional, goza de una cuerda extraordinariamente cálida y dúctil como para salir victoriosa de su cometido. Asimismo cuenta con notables instrumentistas en la madera, acusándose algunas tosquedades en el metal, el cual a veces suena agrio.

Por su parte, Louis de Froment demuestra ser un conocedor profundo de la música de Debussy, a la que sirve con objetividad y musicalidad, siendo sus versiones correctas y llenas de intencionalidad, aunque a veces sería necesaria más poesía para recrear determinados momentos.

No quisiera terminar sin hacer un pequeño balance de lo que puede significar este álbum. Indudablemente, ha habido orquestas y directores que nos han dejado versiones más directas e inspiradas, como Monteux, Münch, Ansermet, Barbirolli, Boulez, etc., pero Froment, por su corrección, nos deja un Debussy equidistante de todos ellos, pero atrayente.

Conclusión: Album interesante, cuya novedad radica en la publicación de las obras sinfónicas menos conocidas del gran Debussy.—**AGUSTIN MUÑOZ JIMENEZ.**

C. DEBUSSY: **La obra orquestal.** Orquesta de Radio Luxemburgo. Director, L. Froment. HVOS, 810-11/16. (Seis Lps., 2.160 ptas.)

UNA VISION CLASICA DE LAS «SONATAS» DE PROKOFIEV

En los primeros años de su carrera como compositor, **Prokofiev** fue considerado como un «enfant terrible», más imprevisible y difícil de clasificar que el mismo Stravinsky. Obras tempranas, como el **Primer concierto de piano y orquesta** o la **Suite Escita,** esta última con un despliegue de medios equivalentes al de la **Consagración de la Primavera,** le granjearon la reputación de iconoclasta, y marcarían toda su producción posterior, incluso la planteada desde supuestos más moderados o incluso reaccionarios. Pero con independencia de cualquier consideración sobre su estética y su lenguaje, que no sería oportuna en este momento, lo cierto es que Prokofiev es autor de varias obras que han alcanzado el repertorio normal y tradicional de las salas de conciertos y de los teatros de ópera y «ballet». Su rica vena melódica y rítmica, su abigarrado colorido armónico, su espontaneidad y primitivismo son otras tantas bazas que le han permitido una audiencia superior a la de otros colegas más significativos, dentro de la historia de la música de la primera mitad del siglo XX.

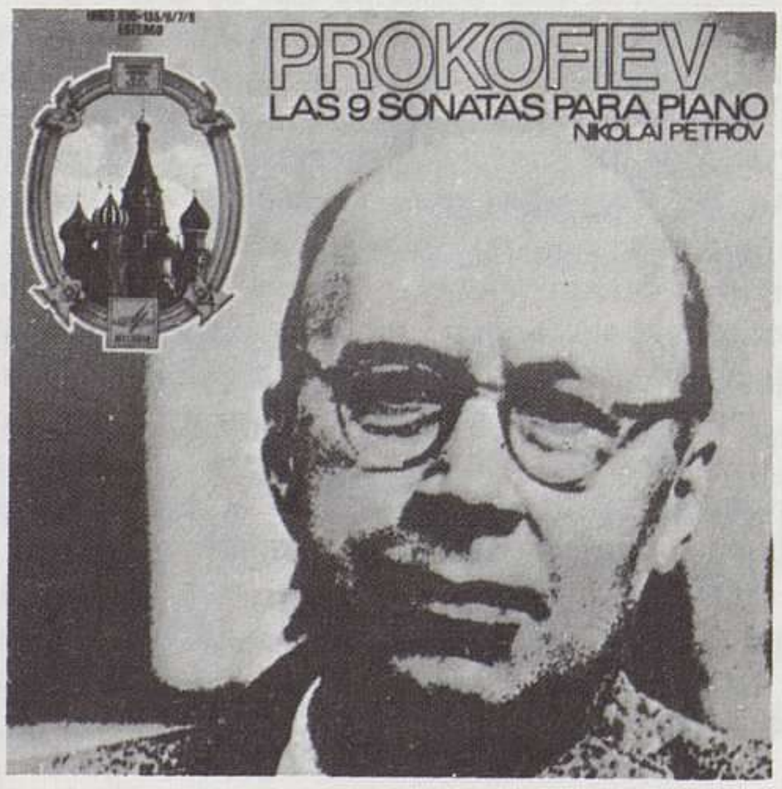
Como notable virtuoso del instrumento, su aportación a la literatura pianística es considerable. En este campo su personalidad queda muy bien definida tras una formación que recoge elementos de otros autores, como Liszt, Rachmaninov o Busoni. El gusto por lo grotesco de este último es heredado por Prokofiev, en especial en obras como **Sarcasmos, op. 17; Sugestión diabólica, op. 4,** y **Visiones fugitivas, op. 22.** Busoniana es también la inexorable concentración temática que se aprecia en la **Tocata, op. 11,** uno de los más satisfactorios ejemplos modernos de esta forma. Otras veces, como en las **Sonatinas, op. 59,** se advierten reminiscencias ravelianas, en su delicadeza pastoril. Por el contrario, los **Cuentos de la vieja abuela** son auténticos cuentos de hadas dentro de la más tópica tradición rusa.

Las nueve **Sonatas** comprendidas en el álbum aquí comentado constituyen, al igual que ocurre con las **Sonatas** de Beethoven, una muestra completa de todas las etapas de su vida de compositor. Las cinco primeras pertenecen al período 1907-1923: la **Primera, op. 1,** en un solo movimiento, es una interesante obra de un joven escolar, en la tonalidad de Fa menor, al igual que la **Primera sonata** de Scriabin; la **Segunda, op. 14, en Re menor,** es una composición extensa y bien articulada, que explota el sentido romántico de ese lirismo a la vez austero e incisivo, tan característico del compositor; la **Tercera, op. 28, en La menor,** subtitulada «Viejos cuadernos», es una brillante y extrovertida recreación de ciertos esbozos compuestos anteriormente, y que sirven también de material para la **Cuarta sonata, op. 29, en Do menor,** obra evocativa y totalmente personal, sin que por ello dejen de apreciarse ciertos detalles muy chopinianos; la **Quinta, op. 38/135,** fue objeto de sustanciales modificaciones en 1952, limando sus asperezas y quitándole la agresividad de la primitiva redacción. Las sonatas **Sexta, op. 82, en La bemol mayor; Séptima, op. 83, en Si bemol mayor,** y **Octava, op. 84,** también **en Si bemol mayor,** constituyen un gran tríptico, compuesto durante la segunda guerra mundial. Aquí el arte pianístico de Prokofiev alcanza su cima. Si hubiese que escoger algún fragmento, tal vez hubiera que decidirse por el sorprendente «Finale», a modo de tocata, de la **Séptima sonata.** Empero, considerada como un todo, es la **Octava** la más ambiciosa, y en donde se alcanza una más completa integración del material temático, al mismo tiempo que se hace un uso más sutil y coherente de la disonancia que en producciones anteriores. Tras la gran arquitectura de esta sonata, la **Novena, op. 103, en Do mayor,** resulta casi irrelevante, de un clima contemplativo y esfumado afín al de la **Séptima sinfonía,** con ciertas curiosas reminiscencias wagnerianas en el desarrollo del «Allegretto».

El pianista Nicolai Petrov pertenece a la extraordinaria escuela soviética, y se conduce con rigor y seriedad en su cometido. Sus medios técnicos son muy estimables, lo que le permite mantener un nivel excelente durante toda la grabación. Con todo, no parece haber captado en muchos momentos, con todas sus consecuencias, la dialéctica que emerge de estos pentagramas, entre los dos extremos hacia los que indefectiblemente se polariza el arte de Prokofiev, el lirismo cercano al mundo romántico, aunque más seco y austero, y el sarcasmo amargo y siempre violento. O, lo que es lo mismo, una voluntad de orden casi tradicional, contrapesada con tendencias destructivas, de una agresividad primitiva y casi infantil. En sus últimas obras, Prokofiev cancela esa polarización, pero el coste es elevado, pues llega a ser un clásico de sí mismo. Pues bien, Petrov parece afrontar todo el itinerario sonatístico desde ese estadio final, postura legítima, pero que supone un empobrecimiento, desde el momento en que elude la multiforme variedad del proceso desarrollado, en aras del academicismo de la obra bien hecha. En otras palabras, nos ofrece un Prokofiev clásico antes que un Prokofiev vivo. Lo cual no es, por otra parte, enteramente negativo, pues permite al oyente, ante esa visión distanciada y aséptica, un cierto grado de participación activa y revitalizadora.

DOMINGO DEL CAMPO

PROKOFIEV, S.: **Las nueve «Sonatas para piano».** Nicolai Petrov. HMES, 610-135/36/37/38. «Estéreo», grabación original de la U. R. S. S., distribuida por Hispavox. Precios normal y oferta: 1.350 y 1.080 pesetas.



APORTACION DE HAYDN AL «ORATORIO ITALIANO»:

IL RITORNO DI TOBIA

Giuseppe Carpani, primer biógrafo de Haydn, manifiesta (como recoge el ajustado comentario de Péter Várnai que acompaña al álbum) que en el transcurso de los años 1770 a 1780 el compositor fue, «dentro del terreno dramático, más un seguidor que un creador». Puede aceptarse, en líneas generales, esta afirmación. Buena oportunidad para confirmarlo es la escucha de este primer oratoria haydniano, estrenado, en Viena, en 1775. Es cierto que

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

el músico no es en esta obra tan original como habría de serlo, dentro del mismo género, en sus dos grandes composiciones de madurez, **La Creación** y **Las Estaciones,** y que, efectivamente, sigue los moldes de la por entonces languideciente tradición italiana en este campo y los esquemas fijados por compositores de dicha nacionalidad, tales como Porpora (en cuyas lecciones vienesas actuó Haydn como acompañante), Lotti, Marcello o Jommelli, continuadores de los grandes del XVII o principios del XVIII (Carissimi, Alessandro Scarlatti). En tal sentido, **Il ritorno** es obra poco espontánea, que se atiene a una temática (bíblica), a un estilo (metafórico y simbólico) y a una forma (sucesión de recitativos «secco» o «accompagnato» y de «arias», con la inclusión de algunos números corales) que vienen impuestos por la moda. Sin embargo, no pueden negarse ni desconocerse las originalidades propiamente musicales que posee la composición, «el más grande ejemplo de oratorio italiano del siglo XVIII», según Ernest Walker. En efecto, Haydn, partiendo de los manidos esquemas al uso y de un pobre, plano y pesado libreto de Giovanni Gastone Boccherini (hermano de Luigi), no logra dar vitalidad dramática, dinamismo ni excesiva variedad al producto, pero sí le dota de riqueza en el colorido instrumental, sutileza agógica y magnífico tratamiento de la voz, apartándose en muchas ocasiones de las «reglas»: el «da capo» scarlattiano no es siempre tan riguroso (las repeticiones no son casi nunca literales, como no lo eran ya en la última época del autor de **Mitridate Eupatore,** lo que conecta con las variantes que a este respecto estableciera Jommelli y ampliaría Gluck); los coros son más numerosos y complejos; los «accompagnati» son más ricos y trabajados. No se evita, pese a todo, claro, una cierta monotonía, propiciada en buena parte por la excesiva longitud de casi todos los números a solo, divididos en recitales y «aria» (**a** y **b**). Dos de ellos, el 5 y el 13, llevan además un coro (**c**). En total, 17, siendo el 1, 8, 9, 16 y 17 simples. La duración del conjunto en esta versión (realizada en base a la revisada en 1963 por Ernst Fritz Schmid) es de tres horas, trece minutos y treinta y seis segundos.

Han de destacarse varios números especialmente significativos: el aria de «Anna» («mezzo»), «Sudò il guerriero» (2**b**), en la que hay que resaltar el valor instrumental y rítmico dado a cada una de las tres situaciones físicas y anímicas descritas; el aria de «Raffaelle», «Come se a voi parlasse...» (10**b**), de tranquila y serena melodía, hábilmente contrastada en el episodio central (recuérdese que, con ciertas matizaciones, estamos ante el esquema temático A-B-A); la de «Sara», «Non parmi esser...» (11**b**), de ambiente idílico, con bellas intervenciones de la madera y un colorido «rústico» (poco italiano en este sentido), precursor de algunas páginas de **La Creación** o **Las Estaciones**; la de «Tobia», «Quel felice nocchier» (12**b**), bastante dinámica, adornada en su segunda mitad y muy difícil de cantar por las agilidades y la extensión requerida al tenor; la apacible e inspirada melodía de «In van lo chiedi, amico» (14**b**), que interpreta «Tobia» (barítono); el magnífico «duetto» «Dunque, oh Dio!» entre «Anna» y «Tobia»... Además deben recordarse los cinco números corales, dentro de los que sobresalen «Ah gran Dio!» (5**c**), de muy interesante contrapunto; «Odi le nostre voci!» (9), que desarrolla magistralmente, con intervenciones solistas, un repetido diseño temático tratado con gran variedad en el extenso «accompagnato» anterior (8), y «Decantiam quel Dio pastore...», final de la composición.

La interpretación que nos ofrece el conjunto húngaro gobernado por Ferenc Szekeres es bella y matizada, exprimiendo acertadamente el lirismo de la melodía y exponiendo con claridad, mesura y fluidez el expresivo y casi siempre intimista tono del oratorio. Hubiera sido deseable, no obstante, una mayor vitalidad, un manejo más vigoroso y acentuado del contraste, que soslayara en parte el estatismo general; una rítmica más precisa y variada, una mayor amplitud en los corales. El grupo de cantantes es homogéneo y dúctil, aunque limitado en muchos puntos. Destacan Verónica Kincses («Sara») y Magda Kalmar («Raffaelle»), sopranos ligera y lírica, respectivamente, en especial la segunda, de atractivo color, excelente dicción y soltura en las agilidades. Soltura que le falta en buena medida a Attila Fulop («Tobia»), de color muy lírico y aceptable estilo, pero corto de extensión. Utiliza descaradamente el falsete (nada reforzado) en momentos peligrosamente agudos del aria citada, «Quel felice nocchier». Entubada y de emisión algo fatigada, Klara Takacs en «Anna»; su papel, difícil y extenso, requiere bastante más de lo que ella —sin hacer nada feo— aporta. Cumple bien Zsolt Bende, barítono muy lírico, en «Tobia».

El registro, que tiene unos dos años, es técnicamente correcto, sin que se eviten algunas distorsiones en los «forte» ni se disimule el ligero soplido de fondo que suele caracterizar a los Hungaroton.

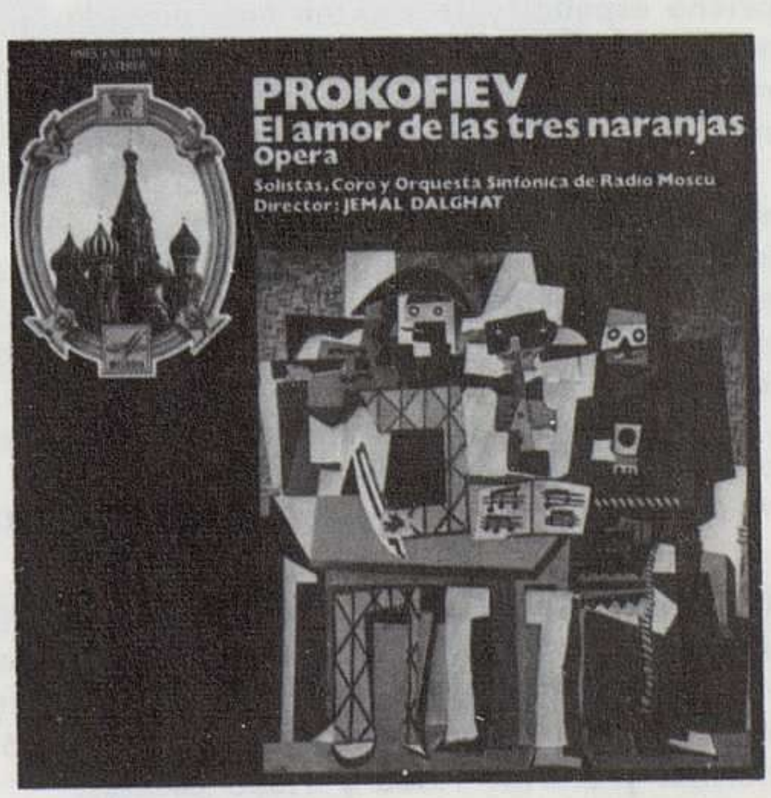
Conclusión: Auténtica primicia de obligado conocimiento. El oratorio italiano visto por «Papá Haydn»; de forma bastante personal, pese a todas las limitaciones. Entonada interpretación.

ARTURO REVERTER

JOSEPH HAYDN: **Il ritorno di Tobia.** Takacs, Fulop, Kincses, Kalmar, Bende. Coro Madrigal de Budapest. Orquesta Nacional Húngara. Director, Ferenc Szekeres. Hispavox, Hungaroton, HUNS 660-21/22/23/24. Precios normal y oferta: 1.800 y 1.440 ptas.

PROKOFIEV, EL OPERISTA

Por la novedad que supone en el mercado discográfico español la edición completa de la ópera de Prokofiev **El amor de las tres naranjas** hago un breve comentario a esta publicicaón, advirtiendo de antemano que por necesidades imperiosas de tiempo esto debe considerarse como anticipo a un trabajo con la debida extensión, en el que se comentarán las publicaciones más destacadas de Prokofiev en España, como la integral de sus **Sinfonías** dirigidas por Gennadi Rozhdestvensky (también publicadas por Hispavox). Prokofiev escribió esta ópera, por encargo de la Opera de Chicago, en 1919, estrenándose, en dicha ciudad, en 1921. La obra está basada en la fábula de Carlo Gozzi traducida al ruso por Meyerhold; la forma de la misma es totalmente paródica (Prokofiev traspone a la forma operística los alegres caracteres de la comedia de máscaras italiana). Durante su gestación, Prokofiev estaba especialmente interesado en los aspectos teatrales de la ópera, por el desarrollo de la trama en tres planos diferentes: los personajes fantásticos, las fuerzas infernales de las cuales dependen los primeros, y los locos (introducidos en la obra de Gozzi por Meyerhold a modo de comentaristas de la representación). La casi completa ausencia de momentos estáticos en la obra, la abundancia de movimientos frecuentemente expresados por danzas, permiten considerarla como ópera-«ballet». La música es excepcionalmente habilidosa y chispeante, de agudo ingenio y un optimismo sin



de Educación, Cultura y Deporte 2012

límites. La interpretación es convincente, intensa, con un elenco acostumbrado y perfectamente identificado con los pentagramas de Prokofiev. Buen sonido y correcto prensado, con el inconveniente, a la hora de efectuar una calificación global del álbum, de no poseer un libreto en condiciones con el texto cantado y su traducción al castellano. Para mí particularmente es esencial, tratándose de una ópera, el conocer perfectamente el texto literario, y, por supuesto, no es suficiente con una pobre sinopsis argumental. En este aspecto los álbumes de Hispavox dejan bastante que desear.—**ENRIQUE PEREZ ADRIAN.**

PROKOFIEV: **El amor de las tres naranjas.** Rybinsky, Makhov, Dobrin, Yelnnikov, Budrin, Troitsky, Poliakova, Rashkowets, Postavnicheva, Abramov, Yakushev, Yerofeyeva, Medvedeva, Kallistratova, Kartavenko, Markov. Coro y Orquesta de Radio Moscú. Director, Jemal Dalghat. Melodya-Hispavox, HMES 610-129/31 (tres LPs). Precios normal y oferta: 1.350 y 1.080 ptas.

EL SINFONISMO DE RIMSKI-KORSAKOV

Durante la segunda mitad del siglo XIX se formó en Rusia una escuela de sinfonistas de marcadas tendencias eslavas. A la cabeza pueden señalarse Tchaikovsky, Rimski-Korsakov y Borodin. A pesar de todas sus individualidades, de las diversas formas y diferentes tendencias estilísticas, esta escuela contiene ciertos rasgos comunes a todos sus representantes, condicionados por la unidad de las fuentes y la continuidad de las tradiciones. Aun hoy, estos compositores gozan de enorme popularidad gracias a sus giros melódicos y armónicos, emanados de la música popular. Rimski-Korsakov es considerado habitualmente como brillante colorista e insuperable orquestador. Los elementos de la pintura paisajística, estrechamente entrelazados con el reino de la fantasía y de los poemas mágicos, ocupan un lugar fundamental dentro del conjunto de su obra.

El álbum que ahora se comenta contiene, además de las citadas **Tres Sinfonías,** una de las tres cantatas, **La canción del sabio Oleg,** que Rimski compusiera basándose en poemas de Pushkin; el popular **Capricho español** y la «suite» sinfónica de la ópera **El Zar Saltan.** La publicación es importante en tanto que aparecen por primera vez en España el conjunto de las obras más representativas del sinfonismo ruso de Rimski-Korsakov, con el inconveniente de estar cada **Sinfonía** encomendada a directores diferentes, aunque con la misma orquesta (Sinfónica de Radio Moscú), lo cual impide la consideración de las **Sinfonías** como ciclo unitario, por su disparidad en el podio directorial. Contando con éste y otros defectos, como la excesiva rigidez analítica de todos los directores citados, exceptuando Rozhdestvensky, el álbum merece la pena por su novedad, calidad interpretativa altísima y, dato a tener muy en cuenta, grabación y prensado sensacionales. Las notas acompañando al álbum son solamente discretas.—**ENRIQUE PEREZ ADRIAN.**

RIMSKI-KORSAKOV: **Las tres Sinfonías.** Orquesta del Teatro Bolshoi, de Moscú, y Orquesta Sinfónica de Radio Moscú. Directores: Boris Khaikin, Vasily Nebolsin, Konstantin Ivanov y Gennadi Rozhdestvensky. Melodya-Hispavox, HMES 610-132/3/4. Precios normal y oferta: 1.350 y 1.080 pesetas.

UN ROSSINI JUVENIL... Y MONOTONO

Veinte años poseía Rossini cuando dio a luz su séptima ópera, sin que hasta entonces su fama hubiera traspasado los ambientes provinciales. Con ella se le ofrecía la oportunidad del triunfo en La Scala y el renombre a nivel nacional, lo que, efectivamente, se produjo. La partitura debe considerarse, no obstante, como una obra menor de su autor, como una obra de juventud, aunque en aquella época fuese francamente degustada e incluso tuviese admiradores del prestigio de Stendhal, quien no dudó en alabar el planteamiento y desarrollo de su libreto. A nuestro juicio, el tema de la constancia y fidelidad amorosa, de gran analogía con el **Così fan tutte,** puede resultar válido, pero su exposición resulta frecuentemente monótona y con escenas de nula trascendencia, que muy bien pudieran haber sido suprimidas o, al menos, reducidas al musicalizarlas. Si a ello unimos la reducida variedad de los temas musicales, podrá comprenderse el porqué de la calificación de monótona que hemos de otorgarla. Esta impresión podría, casi seguro, cambiar en una representación escénica, la que creemos es insustituíble para lograr entretener. A pesar de lo expuesto, también existen algunos momentos de interés, como el «Quall alme pupille», de «Giocondo» (José Carreras), o el aria del barítono, «Ah! se destarti in seno»; la efectista escena del eco o los socorridos coros de cazadores y fragmento de la tormenta. Igualmente puede ya observarse la costumbre de Rossini de utilizar melodías de otras obras, y así nos encontramos con motivos de anteriores óperas: más significativo es aún la influencia de su obertura en la posterior de «Tancredi», y la del motivo de la tormenta en el «Barbero».

Entre los intérpretes sobresale el fresco timbre y color de Carreras, en un papel no especialmente extenso y sin grandes posibilidades de lucimiento; Justino Díaz, en un punzante y chismoso personaje, y la «mezzo» Beverly Wolff como la protagonista.

La orquesta y dirección cumplen correctamente, pero sin lograr vencer la monotonía de la partitura.

Conclusión: Publicación para los amantes de las curiosidades.

GONZALO ALONSO RIVAS

ROSSINI: **La Pietra del Paragone.** José Carreras, Beverly Wolff, Elaine Bonazzi, Anne Elgar, John Reardon, Andrew Foldi, Justino Díaz, Raymond Murcell. Coro y Orquesta de Conciertos Clarion. Director, Newell Jenkins. HVAS, 470-26/28. Precios normal y oferta: 1.350 y 1.080 pesetas.

EL PRIMER CICLO NIELSEN EDITADO EN ESPAÑA

La interesante oferta de EMI ofrece otro punto de alto interés, por su novedad, en el álbum que contiene el ciclo sinfónico íntegro de Carl Nielsen, con inclusión de los **Conciertos** y de algunas notables páginas de música orquestal que no se anuncian (¿por qué?) en la portada del álbum ni del libreto, y que, sin embargo, constituyen gratísimas sorpresas, con mención especial para **Helios,** magnífica obertura de carácter poemático.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

PRIMICIA MUNDIAL

DISCOPHON

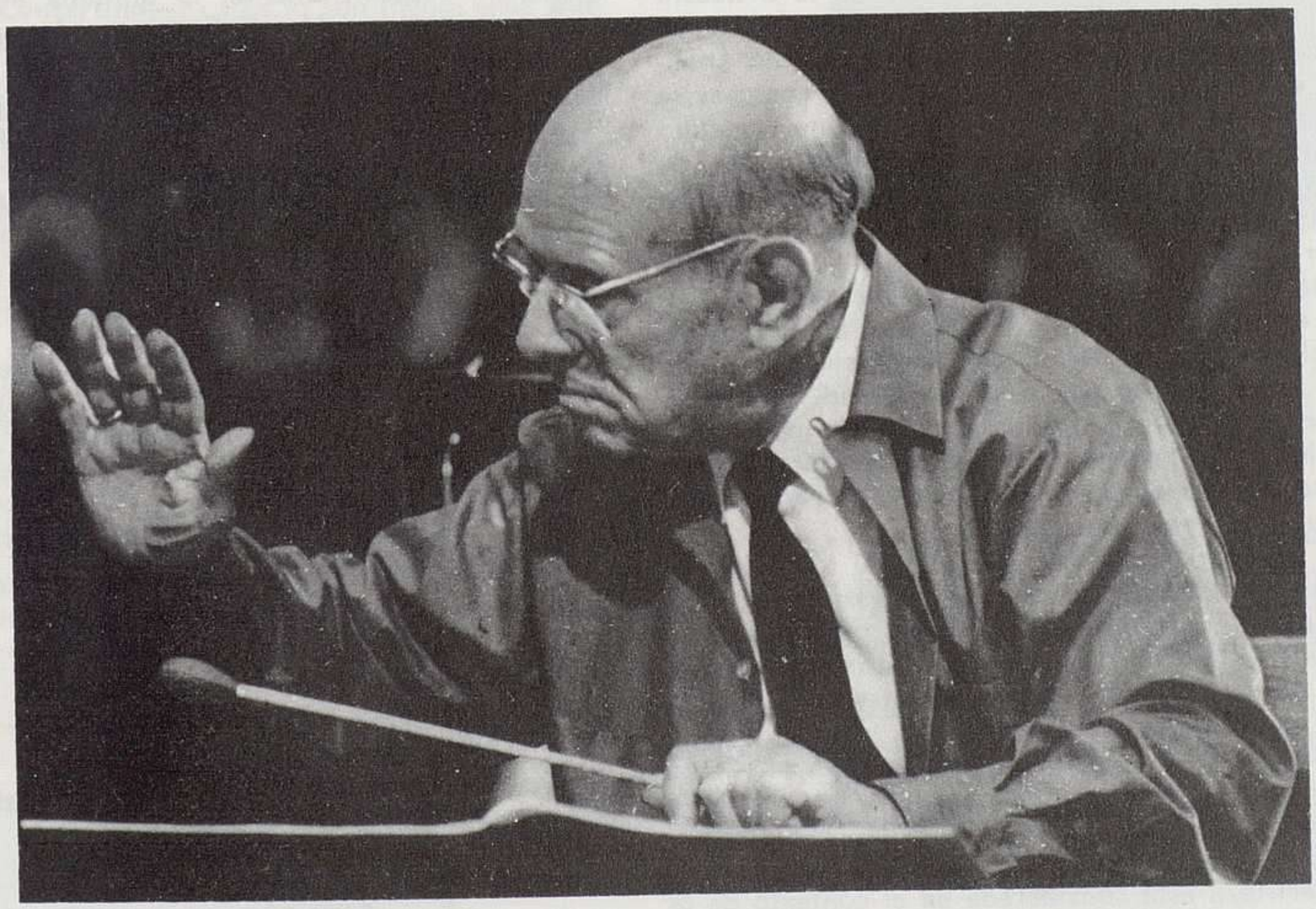
GRABACION ORIGINAL DIRIGIDA Y AUTORIZADA
POR SU AUTOR

PAU CASALS

EL PESSEBRE

ORATORIO PARA VOCES SOLISTAS CORO Y ORQUESTA
SOBRE UN POEMA DE

JOAN ALAVEDRA



ORQUESTA DEL FESTIVAL CASALS
Dirección, PAU CASALS

DOS DISCOS LP ESTEREO EN ALBUM ESPECIAL INCLUYENDO
LIBRETO BIOGRAFICO ILUSTRADO Y TEXTOS ORIGINALES DEL
POEMA

de Educación, Cultura y Deporte 2012

La ocasión daría pie para caminar en el comentario de unas obras que todavía no se han instalado en nuestros repertorios, pero el lector de RITMO permitirá que me remita al largo artículo que publiqué en el número 451, cuando el aficionado español solamente disponía de un disco, uno, para aproximarse a Nielsen, mientras que en el mercado internacional circulaba ya una primera grabación integral de las **Sinfonías,** protagonizada por Ole Schmidt y de excelente nivel interpretativo. Aquel artículo creo que sigue dando una visión útil del sinfonismo nielseano en general, y, por lo demás, en el libreto de este álbum se comenta cada una de las obras. Anotemos, en este punto, que el traductor de los comentarios de Layton —nuestro compañero José L. Pérez de Arteaga— los ha ampliado considerablemente en extensas y documentadas notas.

La interpretación de Herbert Blomstedt al frente de la Orquesta Sinfónica de la Radio de Dinamarca es una soberana lección de servicio a una música que se advierte **querida** tanto cuanto **analizada** y **admirada.** De esta manera, las obras nos llegan como si se tratara de partituras familiares, y este «algo más» interpretativo es muy digno de tener en cuenta cuando se trata, como ahora, de imponer novedades que no deberían serlo (Nielsen falleció en el año 1931).

Mención de honor merecen los solistas de los tres **Conciertos** del insigne músico danés: el de violín —que es una obra perfectamente equiparable a cualquiera de los grandes conciertos postrománticos— está espléndidamente servido por Arve Tellefsen, quien profundiza en cuanto tiene esta música de expresividad romántica. Los excelentes **Conciertos** de flauta y clarinete, obras de mayor modernidad, cuya ejecución estamos seguros de que sería rentable para el éxito de cualquier solista, tienen por protagonistas a Frantz Lemsser y Kjell-Inge Stevennson, respectivamente.

Vamos a resumir en un párrafo final: el integral sinfónico de Nielsen presenta obras de excelente construcción todas ellas. Unas se adscriben plenamente al repertorio romántico o postromántico. Otras presentan indudable interés por su modernidad y original planteamiento sonoro (**Sexta Sinfonía, Conciertos de viento**). Existe alguna obra maestra cuyos valores estéticos son, evidentemente, universales (**Quinta Sinfonía**). La interpretación de cada obra por Blomstedt resiste la comparación con cualquiera de las versiones aisladas de que pueda disponer el aficionado español (Huybrechts, Mehta, Kletzki), y posee el valor adicional de constituir una versión «total», donde cada partitura está considerada en el contexto de la producción del autor. Para quienes tengan acceso a los comercios europeos y sientan curiosidad por la comparación, diré que la interpretación de Blomstedt me parece un punto más «elevada», más inspirada que la muy correcta de Schmidt, quien, por otra parte, en su integral, se ciñe a las seis **Sinfonías.**

Así, pues, publicación sobresaliente.—**JOSE LUIS GARCIA DEL BUSTO.**

NELSEN, C.: **Las seis sinfonías, Conciertos de violín, flauta y clarinete, Andante lamentoso, Melodía folklórica, Helios, Saga Drom, Pan y Syrinx, Viaje imaginario a las islas Faroe, Rapsodia sinfónica.** Orquesta Sinfónica de la Radio Danesa. Director, Herbert Blomstedt. EMI, 10 C 165-02.645/52 Q, ocho LPs. Precios normal y oferta: 3.840 y 3.070 ptas.

LOS CONCIERTOS INSTRUMENTALES: ¿UN ANTICIPO DEL «TODO STRAUSS» DE KEMPE?... SEGUIMOS A LA ESPERA

Confieso mi extrañeza ante la publicación de la grabación que comento dentro de la «Oferta de Otoño, 1977», de EMI. Para tratar de explicar esta situación mía debo hacer una breve descripción de las coordenadas en que aparecen estos conciertos instrumentales de Richard Strauss. Aparentemente, nada hay en contra de que un álbum de cuatro discos, técnicamente muy buenos, conteniendo obras que, en su mayoría, se publican por primera vez en nuestro país, y en interpretaciones de alta calidad, forme parte de lo que viene a ser la actividad comercial más importante de las Empresas discográficas: sus ofertas o promociones de primavera y otoño. A partir de aquí, aquel que piense que el cometido de esta sección de RITMO debe limitarse a la emisión de un juicio sobre la calidad de la interpretación —ocasionalmente, de la obra interpretada también— y del acabado técnico del producto, puede muy bien saltarse lo que sigue y pasar directamente a los párrafos finales, donde se volverá, un poco en detalle, sobre estos puntos. O, mejor, puede dejar de leer del todo; ya he dicho que, en muchos conceptos, la calidad de este álbum es de primera y, por consiguiente, su recomendación es automática. Pero es mi opinión que en un mercado discográfico como el español, subsidiario del exterior, y con unas características diferenciales muy acusadas respecto de otros que, en teoría, deberían ser sus iguales, la labor de un comentarista debe ir más allá del simple acuse de recibo —por importante que ello sea— de las publicaciones aparecidas, y tratar de ofrecer una visión más general del mercado discográfico mundial, para que el comprador español sepa lo que se le ofrece y lo que se le detrae. Esto es a lo que me he referido como las coordenadas de la publicación de este álbum. Que son las siguientes: su lanzamiento en los países de que tengo noticia —que son varios— fue precedido, con una lógica comercial y artística que a mí me parece aplastante, por el de la edición, en tres volúmenes, de la obra orquestal completa del compositor bávaro, debida a los intérpretes base del álbum que ahora comento; es decir, Rudolf Kempe y la Staatskapelle de Dresde. De esta casi docena de discos resultante, en España sólo hemos podido conocer dos, los que contienen, respectivamente, la **Sinfonía alpina** (editada conjuntamente con otra versión de la misma obra debida al propio compositor, iniciativa de gran interés cultural), que mereció los más cálidos y entusiásticos elogios de Angel F. Mayo, y el acoplamiento del **Don Juan** y el **Zaratustra,** que también recibió gran acogida por parte, esta vez, de José Luis Pérez de Arteaga, en críticas ambas publicadas en RITMO. A esto hay que añadir la admiración generalizada que expresó la crítica internacional más prestigiosa hacia la labor de Kempe y la Orquesta del Estado de Dresde en su visión de conjunto de las páginas orquestales de Strauss. Tenemos aquí un punto importante: la concepción unitaria con que estos intérpretes han abordado su tarea, sin que ello presuponga olvido ni descuido en la presentación de la evolución del lenguaje y la estética del compositor. Así, la edición por libre de los dos discos anotados, pertenecientes al primer volumen, pese a su innegable valor como logros autónomos —especialmente en el caso de la **Alpina**—, sufre de la ausencia de la visión de conjunto que permite una perspectiva notoriamente enriquecida.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Paradójicamente, este hecho, que no es particularmente importante en el caso de los discos citados, merced en gran parte a la propia significación de las obras grabadas en el conjunto de la obra «straussiana», sí lo es en el del álbum que ahora comento, a pesar de poseer éste una entidad propia y no ser parte de un todo, como ocurría claramente en el caso anterior. Llegamos así al problema de si considerar o no, por las especialísimas características de la obra concertística en el contexto de la producción de Richard Strauss, el álbum presente como apéndice o complemento de la edición integral de la música para orquesta del compositor alemán.

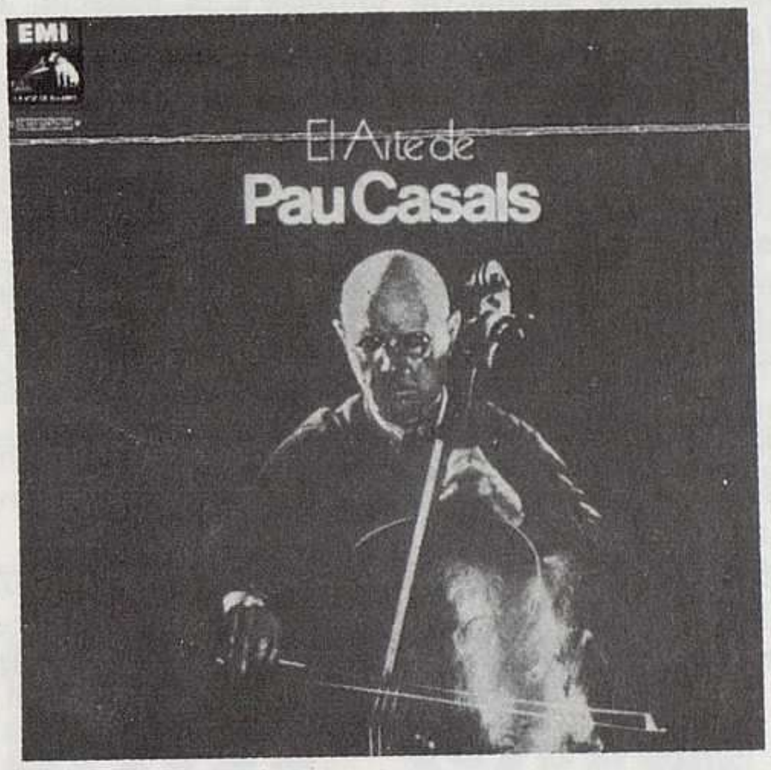
Sea cual sea la opinión adoptada, creo que debo expresar mi criterio de que, una vez conocidos tanto los volúmenes de música orquestal como éste de conciertos instrumentales, se llega a la conclusión de la gran relación que existe entre ellos, fruto, a no dudar, del planteamiento del recientemente fallecido director, que realiza una interesantísima labor de referencia a lo largo de toda esta grabación de los conciertos —obras menores dentro de la producción de Strauss— respecto de la fundamental obra para orquesta. Un ejemplo: los dos **Conciertos para trompa** están vistos desde y hacia Mozart, respectivamente, con el frescor lírico de la **Alpina** como punto estilístico sonoro de referencia. No creo necesario seguir con más anotaciones sobre estas referencias. Baste decir que existen, que son casi fundamentales y que, por tanto, resulta algo sorprendente la aparición de esta grabación en 1977, cuando lo más importante del Strauss de Kempe está sin publicar. No quiero dejar de apuntar que, por razones de competencia con sus propios productos y con los de otras firmas —competencia que tiene en gran parte un nombre común: Herbert von Karajan—, la EMI, y ello es absolutamente comprensible, lo dude mucho antes de lanzarse a la empresa de publicar la edición completa. Pero, y más ahora que se ha editado este álbum, la EMI tiene, a mi modo de ver, el compromiso inexcusable de poner a disposición del aficionado español uno de los documentos gramofónicos más interesantes de estos últimos años: el Strauss de Kempe.

La extensión de la exposición precedente, cuya justificación encontrará el lector a nada que se interne en la reconstrucción del mundo «straussiano» de Kempe, me obliga a resumir mi comentario específico a esta grabación. De las obras aquí contenidas, algunas son conocidas —el **Segundo Concierto para trompa,** el **Concierto para oboe,** el **Dúo-Concertino**—, otras lo son menos —la **Burleske para piano,** el **Primer concierto para trompa**— y otras, nada —**Parergon a la Sinfonía Doméstica, Concierto para violín, Panathenäenzug**—. Dentro del apartado calidad, hay también de todo. Para mí, el **Dúo-Concertino** —extraordinariamente interpretado por Manfred Weise, clarinete, y Wolfgang Liebscher, fagot, ambos profesores de la Staatskapelle de Dresde— y el **Concierto para oboe** —con Manfred Clement, antiguo oboe solista de la Orquesta del Estado de Baviera, como solista de bellísimo sonido (nada tiene que envidiar del sonido francés) y gran precisión técnica, aunque subordinados estos aspectos a unos conceptos musicales estilísticamente muy ajustados— marcan los puntos de máximo interés del álbum. Malcolm Frager y Kempe, por otro lado, dignifican hasta extremos insospechados la **Burleske para piano,** obra que nunca antes había despertado un gran interés en mí. Ya he hecho un comentario sobre los dos **Conciertos para trompa;** ahora hay que decir que su intérprete solista, Peter Damm, primer trompa de la Staatskapelle, uno de los puntales de la gran calidad interpretativa de estos discos, es heredero y máximo exponente de esa escuela de trompa que, como la porcelana, ha sido gloria del Estado de Sajonia. Un único reparo: que no haga uso de la trompa natural o «waldhorn» en el primero de estos **Conciertos.** El **Concierto para violín** está bien interpretado por Ulf Hoelscher, quien pasa ciertas dificultades en el primer movimiento. La obra, muy inmadura —fue compuesta en el decimoséptimo año del autor— es, en gran parte, responsable de estos problemas. Las dos obras restantes, el **Parergon a la Sinfonía Doméstica** y el **Panathenäenzug,** son fruto de sendos encargos del pianista manco Wittgenstein —quien también encargó y obtuvo de Ravel el **Concierto para la mano izquierda**—, y están interpretadas por el joven pianista Peter Rösl, cuyo virtuosismo es notable, aunque su estilo, un tanto «camerístico», no es el más indicado para estas creaciones, un tanto «sui generis», de Strauss, cuyo interés, por otra parte, no me parece grande.

Resta decir que tanto Kempe como la Staatskapelle de Dresde se mueven en su mundo: Strauss.

Conclusión: Por su novedad y calidad interpretativa, la valoración es alta. Revaloración segura e inmediata si EMI edita en España —y pronto— la integral de la música para orquesta de Strauss, dirigida por Rudolf Kempe.—**FERNANDO PEREGRIN GUTIERREZ.**

STRAUSS, R.: Los conciertos instrumentales: **Conciertos para trompa números 1** y **2 ,Concierto para violín, «Burleske» para piano, Concierto para oboe, «Duetto-Concertino» para clarinete y fagot, Parergon a la Sinfonía Doméstica para piano** (mano izquierda) y **Panathenäenzug** (Estudios sinfónicos en forma de «passacaglia» para piano —mano izquierda—). Diversos solistas. Orquesta del Estado de Dresde. Rudolf Kempe, director. Album cuadrafónico de cuatro discos. EMI, 10C 165-02743/46Q. P. V. P. normal y oferta, respectivamente, 1.275 y 1.020 pesetas.



EL ARTE DE PAU CASALS

Para muchos, y especialmente para los que nacimos después de la guerra, el nombre de P. Casals era un nombre legendario, un poco de enciclopedia musical, asociado a versiones de extraordinario valor y a unas cualidades técnicas que le hacían padre del violoncello.

Sin embargo, esa lejanía vital que nos privó de sus conciertos a causa de su exilio voluntario se ha visto compensada, en la medida de lo posible, por la publicación, en los últimos años, de numerosas grabaciones que han posibilitado el reconstruir su trayectoria artística, llena de encuentros y colaboraciones extraordinarias, como las de los Festivales de Prades o Marlboro.

CASA WAGNER
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.

de Educación, Cultura y Deporte 2012

Pero existía una laguna que EMI viene a cubrir con la publicación de este tercer volumen del «Arte de Pau Casals»; se trata de la época de plenitud de nuestro artista, es decir, el período comprendido entre los años 1927 a 1936, y que asimismo tiene como especial aportación la participación de dos artistas impares e inseparables de nuestro Casals: el violinista J. Thibaud y el pianista A. Cortot, que juntos crearon un estilo interpretativo.

El primer disco contiene dos **Conciertos,** uno de Boccherini, en la versión arreglada e incorrecta de Grützmacher, y el doble **Concierto** de J. Brahms, cuyo interés radica en los intérpretes reunidos: Thibaud y Casals como solistas y Cortot como director de la «Orquesta P. Casals de Barcelona», ¡todo un incunable! Quizá los modos interpretativos de estas obras han evolucionado hacia formas menos románticas y más objetivas, pero la honestidad y la pasión desplegadas por todos los intérpretes hace que huelguen los comentarios.

El segundo disco contiene, probablemente, lo mejor del álbum: el **Trío número 1, op. 49,** de Mendelssohn, y el **Trío op. 63,** de Schumann, interpretados también ambos por Casals, Cortot y Thibaud.

Quisiera destacar especialmente la versión del **Trío** de Mendelssohn, obra más equilibrada que la de su amigo Schumann por el especial tratamiento de los instrumentos. El avance de la técnica del violoncello torna quizá la espontaneidad y la naturalidad de la que hace gala Casals, menos sorprendente al oído de hoy; pero, aun así, la forma en la que se interpreta la obra la sigue haciendo de referencia. Al compararla con la versión más moderna, dada en la Casa Blanca (editada por CBS), se puede comprobar que no se logra, a pesar de su altura, el clímax y la especial emoción que emana de la que comentamos.

Esta recopilación concluye con unos breves fragmentos de Beethoven, Bach, Vivaldi, Haydn, Tartini, etc., que generalmente se ejecutan como «propinas» en los conciertos; a modo de ejemplo recomendaría que se escuchase el «Grave ed expresivo» del **Concierto** de Tartini.

El álbum tiene una presentación muy cuidada, con una introducción biográfica y una breve selección de citas del artista sobre diversos temas, lo que contribuye a darnos una idea de cómo era nuestro Casals.

El sonido deja bastante que desear, dadas las limitaciones técnicas de estas grabaciones, aunque la reconstrucción es francamente buena.

Como conclusión quisiera felicitar a EMI por la publicación de estos tres álbumes, que han permitido que podamos conocer a un «grande» sin el cual hoy no existirían otros.—**AGUSTIN MUÑOZ JIMENEZ.**

Obras de BOCCHERINI, BRAHMS, MENDELSSOHN, BACH... Orquestas Sinfónica de Londres y Pau Casals, de Barcelona. A. Cortot, J. Thibaud, etc. EMI, tres LPs.: C.161-52475/77. Precios normal y oferta: 1.920 y 1.535 ptas.

ENTRAÑABLE CICLO BRAHMS DE KARL BOEHM

Las **Sinfonías** de Brahms han sido siempre obras dilectas de todas las batutas. Karl Böhm, el entrañable director austríaco, no es excepción a esta regla. Personalmente, recuerdo haberle escuchado durante los diez últimos años, a través de radio o televisión, diversas interpretaciones de la obra orquestal brahmsiana (en concreto, no menos de cuatro diferentes versiones de la **Segunda sinfonía,** aparentemente la preferida). Todas ellas, de verdad, entrañables. No me sorprende entonces que DG haya registrado con él un nuevo ciclo Brahms, a pesar de tener en catálogo internacional (curioso: también en el español) otros dos más, Karajan y Abbado, y algún otro en perspectiva.

¿Merece la pena esta «triplicación»? Pienso, sinceramente, que sí, pese a que las lecturas de Böhm dudosamente serán calificadas de «definitivas» o «insuperables», y sí más bien de «discutibles». Pero no hay duda de que nos hallamos ante un Brahms óptimamente registrado y tocado con todo amor.

No creo ser el primero en afirmar la idoneidad de la Filarmónica de Viena para la música del compositor hamburgués de nacimiento, pero vienés de adopción. Su diáfana tímbrica, la tersura increíble de sus cuerdas produce una sonoridad brahmsiana por excelencia, con perfecto equilibrio de voces, y en donde el bajo —firme pilar sobre el que el «conservador» Johannes se permitía múltiples libertades rítmicas y armónicas— es claramente audible en todo momento. Los sutiles tejidos de maderas, herencia de Félix Mendelssohn; los incontables pasajes «camerísticos»; los esplendorosos «tutti» de grupo o del total de la orquesta, suenan, en manos de estos increíbles músicos, de manera ideal. Baste como prueba el celebérrimo «Finale» de la **Opus 68**.

Pero hay más. Los «Filarmónicos» tocan a Brahms como algo personal, propio. Y se nota. Por ello, en repetidas audiciones uno llega a encariñarse con versiones que en principio pueden aparecer faltas de brío, de vigor e incluso de calor.

Karl Böhm es, seguramente, el último representante de la antigua escuela, no tanto por sus años cuanto porque sus raíces artísticas se asientan sobre personalidades como la de Eusebius Mandiczewsky, íntimo amigo de Brahms y presidente durante largos años de la Sociedad de Amigos de la Música, de Viena, y editor, en 1926, junto con Karl Geiringer, de la obra completa del hamburgués.

Refiere Edward Greenfield en su crítica de este ciclo (**Gramophone,** octubre 1976) que el propio Böhm le confesó creer que las partituras de las **Sinfonías** brahmsianas no contienen todas las indicaciones necesarias para su ejecución, y que se precisa un cierto grado de libertad por parte del director. Afirmación muy verosímil, dada la habitual cautela y parquedad de Brahms en materia de signos de articulación o de fraseo. Y generalizable, además, a cualquier otro autor: el problema de la batuta reside siempre en encontrar ese justo grado de libertad que permite ser fiel al espíritu, sin dejar de serlo a la letra (o incluso rebasarlo. Pero para eso hay que llamarse Furtwängler).

Vaya por delante que Karl Böhm «lee» las **Sinfonías** de Brahms en forma muy clásica, con pocos detalles excesivamente «idiosincráticos», salvo en lo que atañe a los «tempi». Y aquí radica la principal dificultad de acomodación del futuro auditor, porque Böhm dirige estas obras con gran parsimonia, en especial los movimientos lentos, donde supera prácticamente todas las marcas conocidas. Van a continuación unas breves muestras de ello:

Opus 68, segundo movimiento: 8,10 (Toscanini), 8,55 (Haitink), 9,22 (Abbado), 10,34 (Böhm).

Opus 73, segundo movimiento: 8,27 (Toscanini), 8,59 (Haiting), 10,15 (Walter), 11,44 (Böhm).

Opus 90, segundo movimiento: 8,40 (Walter), 9,01 (Ormandy), 9,32 (Toscanini), 10,22 (Böhm).

Opus 98, segundo movimiento: 10,15 (Toscanini), 11,56 (Böhm), 12,53 (Szell).

El argumentar sobre las duraciones no permite, en rigor, obtener conclusiones tajantes, pero no deja de ser sintomático que —siempre en opinión personal— la mejor dirección se halle en la **Cuarta sinfonía,** y la más «caída», en la **Tercera,** que representan, en general, las dirigidas con menos y más lentitud, respectivamente. En concreto, creo que la obra en que Böhm logra un más perfecto equilibrio entre el amplio lirismo, la fluidez sonora y el sentido arquitectural es, precisamente, la **Cuarta sinfonía,** en la que los puntos citados son especialmente críticos. ¡Y con qué belleza frasean los «Filarmónicos» el memorable segundo tema del «Andante». Pero no menor es la perfección lograda en la estructura de la «Ciacona»; ni al tiempo inicial puede reprochársele falta de lirismo o de pasión. Realmente, creo es esta **Cuarta** el punto culminante del ciclo. Muy bellas también **Primera** y **Segunda,** aunque esta última sea menos espontánea que las por mí escuchadas «en vivo», sobre todo en el pausadísimo «Adagio». No me resisto, sin embargo, a destacar de esta lectura un momento realmente mágico: el comienzo de la recapitulación (compases 302 y siguientes), cuando

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

el oboe canta el tema inicial de la **Sinfonía.** Es uno de esos típicos pasajes en que Brahms, para no repetir literalmente la exposición (lo que alargaría mucho el curso sinfónico), la comprime, exponiendo en unos diez compases el tema principal ya citado, otros tres secundarios, y en el bajo, las cuatro notas que abren la **Sinfonía** (el «motto»), y que son su célula generatriz. Ni que decir tiene que este sublime pasaje exige que **todos** los temas sean **perfectamente audibles.** Prescindo de adjetivos y remito al lector a la escucha del disco.

En suma: una interpretación clásica, discutible quizá en materia de «tempi», pero de una belleza sonora incomparable. A ella pueden oponerse, dentro de las posibilidades del mercado español, y en orden a complementar la visión de Karl Böhm, la ardorosa y juvenil del malogrado Kertesz (también con Viena; Decca). O la soberbia arquitectura klemperiana. O la línea «objetiva» de Haitink, con la gloriosa Concertgebouw. Bella y económica, la lectura de Kubelik (Decca).

El ciclo de Karajan, de estupenda calidad global, cojea del mismo pie que el de Böhm (la **Tercera**) y ofrece un Brahms en exceso brumoso. Ormandy carece de atractivos particulares, y los ciclos de Abbado y Swarowsky son desaconsejables por razones interpretativas y técnicas, respectivamente. A todo aquel que salga al extranjero, recomiendo los de Walter (CBS) y Furtwängler (EMI), siendo también muy hermoso y brillante el de Boult (EMI).

ROBERTO ANDRADE MALDE

BRAHMS: **Las cuatro sinfonías.** Orquesta Filarmónica de Viena. Director, Karl Böhm. DG 2740154 (cuatro LPs.). Precio oferta: 1.450 ptas.

Versiones comparadas.

En el catálogo español:

1. Haitink. Concertgebouw de Amsterdam. (+ **Conciertos, Oberturas** y **Variaciones Haydn.**) 8 Philips.
2. Kertesz. Filarmónica de Viena. (+ **Variaciones.**) 4 Decca.
3. Klemperer. Filarmonía. (+ **Oberturas.**) 4 EMI.
4. Kubelik. Filarmónica de Viena. 4 Decca económicos.
5. Karajan. Filarmónica de Berlín. 4 DG.
6. Ormandy. Orquesta de Filadelfia. 3 CBS.
7. Swarowsky. Radio de Baden-Baden. 4 Zafiro económicos.
8. Abbado. Varias orquestas. (+ **Variaciones.**) 4 DG.

En el extranjero:

1. Furtwängler. Filarmónicas de Berlín y Viena. 4 EMI.
2. Bruno Walter. Columbia Symphony. (+ **Oberturas, Variaciones.**) 4 CBS.
3. Boult. Sinfónica y Filarmónica de Londres. (+ **Oberturas, Rapsodia.**) 4 EMI.

EN HOMENAJE A DAVID MUNROW

La temprana muerte de David Munrow, en mayo de 1976, truncó una carrera musical que se había iniciado bajo los más brillantes auspicios. Se ha dicho que su mayor aportación consistió en llevar todo un repertorio de música medieval y renacentista al tradicional público de conciertos, mediante una combinación única de entusiasmo y virtuosismo. Ya en 1967 formó, con el cantante James Bowman y los instrumentistas Oliver Brookes y Christopher Hogwood, The Early Music Consort of London. A partir de ese momento se desarrolla una intensa actividad de estudio, centrada en el riguroso análisis de las fuentes, simultaneada con las audiciones directas y las grabaciones. De entre estas últimas, testimonio vivo y auténtico, destacan **Ecco la Primavera** (Decca-ZRG-642), un disco de 1969 sobre la música profana florentina del siglo XIV, y las posteriores realizadas para EMI, **Instrumentos de la Edad Media y del Renacimiento** (SLS 988), **The Art of Courtly Love** (SLS 863), **Música para Fernando e Isabel de España** (CSD 3738) y **Las Danzas de Terpsíchore,** de Praetorius (CSD 3761), entre otras. Lamentablemente, ninguna de estas producciones ha sido distribuida en España, por lo que hay que felicitarse ante este álbum que ahora se nos ofrece, dentro de la oferta Polydor 1977-78, bajo el título de **Música de la Era Gótica,** y que comprende una variada colección de ejemplos de polifonía basada en el canto llano, perteneciente a un período que se extiende más de dos siglos, desde los

clivis
PUBLICACIONES

Córcega, 619 - Barcelona -13-
Tl. 217.84.57–235.87.15

PRESENTA SUS ULTIMAS EDICIONES

FORMACION MUSICAL EN LA EDUCACION BASICA

EL PLAN PROGRESIVO INDISPENSABLE PARA EL PROFESOR

de MARIA CATEURA MATEU

TRATADO DE CONTRAPUNTO Tonal y Atonal

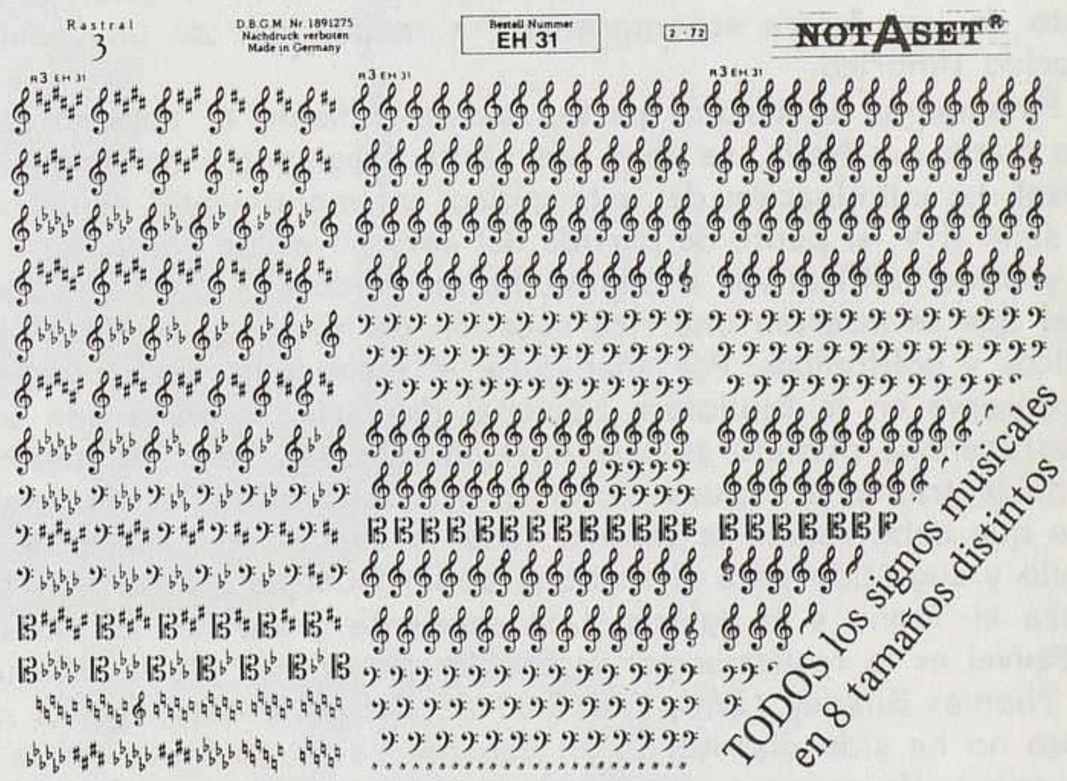
UN ESTUDIO COMPLETO DEL CONTRAPUNTO LLEGANDO HASTA AL DODECAFONISMO

de J. GARCIA GAGO

Además: Más de 450 obras en catálogo:
CORALES - GUITARRA - INFANTILES - ORQUESTA
CANTO Y PIANO - Etc.

NOTASET®

SISTEMA DE DIBUJO MUSICAL A BASE DE SIGNOS TRANSFERIBLES



Conózcalo pidiendo información a:

E. CLIMENT – Ediciones musicales
Córcega, 619 - Barcelona -13-

Tambien:
COMPOSICION Y TIRAJE DE SU EDICION MUSICAL

de Educación, Cultura y Deporte 2012

Organa de Leonin (hacia 1160-1170) hasta los **Motetes** del manuscrito de Chantilly, compilado hacia 1380-1390.

Excesivo es el período abarcado, pues así es inevitable una cierta dispersión, lo que impide mayor concentración en autores clave o colecciones fundamentales, de los que se nos ofrece, simplemente, algunas breves muestras, eso sí, acertadamente seleccionadas. Tal enfoque puede deberse a razones comerciales, dada la mezquindad de un mercado todavía incapaz de asumir determinados niveles de profundización en la historia de la música. En todo caso, no existe aquí la unidad y cohesión que se alcanza en el maravilloso **The Art of Courtly Love.** Hecha esta salvedad, hay que apresurarse a proclamar que pocos álbumes están a disposición del aficionado español con tal número de connotaciones positivas —calidad de las composiciones, valor histórico, novedad— como éste. Se divide en tres bloques, referidos, respectivamente, al Período de Notre Dame, al Ars Antiqua y al Ars Nova.

El primero incluye cuatro **Organa,** a dos voces, de Leonin, y dos **Organa** cuádruples, de Perotin, los famosos **Viderunt omnes** y **Sederunt príncipes,** los más antiguos ejemplos conocidos de música a cuatro voces en la historia europea. El planteamiento de Munrow se inclina por la delicadeza y por la sutil articulación de los más diversos matices, frente, por ejemplo, a la masiva exuberancia y al esplendor dramático de que hace gala en sus versiones de las obras de Perotin el **Deller Consort** (BASF 3453113). En consonancia con este enfoque, el acompañamiento instrumental de las voces es muy parco, limitándose a las campanas y el órgano, que doblan la voz del tenor. Para ilustrar el «Ars Antiqua» se han seleccionado varios motetes procedentes de los manuscritos de Montpellier y Bamberg, al primero de los cuales pertenece el denominado **Aucun ont trouvé,** de Petrus de Cruce, a tres voces. Completan este bloque dos composiciones de Adam de la Halle, el autor del célebre **Jeu de Robin et Marion.** En todas estas obras se utiliza, en contraste con las pertenecientes a la época de Notre Dame, una rica y variada instrumentación, que contribuye a dotar al conjunto de una fresca espontaneidad, a la par que de un seductor colorido tímbrico.

Finalmente, la tercera parte, correspondiente al período conocido como Ars Nova, se abre con varios fragmentos del **Roman de Fauvel.** La culminación del arte gótico, un monumental «singspiel» del siglo XIV, el punto de partida del «ars nova» de Philippe de Vitry y otros calificativos similares, ha merecido este drama hablado, en el que se insertan una rica sucesión de números musicales monódicos y polifónicos. Por añadidura, el manuscrito de Fauvel, que se conserva en la Biblioteca Nacional de París, contiene una serie de estupendas miniaturas que ilustran diversas fases del desarrollo de la trama, e incluso ciertas precisiones sobre las características que debe reunir la escena, todo lo cual podría servir de estímulo y sugestión para el montaje audiovisual de esta sátira feroz contra el Trono y la Iglesia. Una excelente grabación del **Roman de Fauvel** es la realizada por el Studio der Frühen Musik, dirigido por Thomas Binkley (EMI, C 063-30103 Reflexe), que hasta el momento no ha sido distribuido en España. La selección de obras de esta época, florecientes a pesar de las amonestaciones eclesiásticas que trataron en vano de yugular el espíritu creador, y que tuvieron su punto culminante con el decreto del Papa Juan XXII, en el que, prácticamente, se condenaba la música polifónica, se continúa con varios números del **Ivrée,** con cuatro composiciones de Guillaume de Machaut, entre ellas el célebre **Hoquetus David,** a tres voces, en versión puramente instrumental, y finaliza con tres extensos y complejos motetes tomados del manuscrito de Chantilly. Tal vez sea en este último disco donde la interpretación alcance su grado más alto, en razón de la propia naturaleza de las obras que permite un mayor despliegue imaginativo en el tratamiento de voces e instrumentos. Pero, en todo caso, el nivel interpretativo de toda la grabación es totalmente satisfactorio, hasta el punto de que se hace difícil citar nombres. No obstante, y aunque sólo sea por su protagonismo, no pueden silenciarse las prestaciones de los contratenores Charles Brett y James Bowman y de los tenores Martyn Hill y Paul Elliot. Y por encima de todos, ese gran intérprete-creador que fue David Munrow.

Un libreto excelente por su presentación y contenido, con notas muy útiles e ilustrativas de Michael Freeman y del propio David Munrow, completan esta producción discográfica, por tantos motivos excepcional.—**DOMINGO DEL CAMPO.**

MUSICA DE LA ERA GOTICA. The Early Music Consort of London. **David Munrow.** Archiv Produktion 2723045-3 LP. Estéreo. Precio de oferta: 1.200 pesetas.

POEMAS DE RICHARD STRAUSS EN VERSION SUNTUARIA

Poca novedad presenta este álbum, cuyo contenido hace tiempo se encuentra distribuido por los anaqueles de las tiendas de discos, ya que D. G. suele combinar la publicación de sus álbumes con la de sus componentes en discos sueltos, para que aquellos que no gozan de un bolsillo fuerte puedan acceder a las versiones más representativas del mismo.

El Strauss-Karajan que aquí comentamos es una de las uniones más felices y menos discutidas de todo el amplio repertorio con que el «Gott» ha obsequiado a sus seguidores. Se puede decir que todo el complejo entramado sinfónico, la poderosa paleta orquestal o el refinamiento tímbrico del músico muniqués se avienen a la perfección con los modos y el temperamento del compositor austríaco, sin olvidar por ello a otros grandes straussianos como Klemperer, Böhm, Kempe, Solti...

Lo primero que destaca de este segundo acercamiento discográfico de Karajan a la obra sinfónica de Strauss (anteriormente había llevado algunos poemas al disco, con la Filarmónica de Viena, Decca) es la concepción sinfónica que tiene de los poemas, manifestada por el dinamismo arrollador con que trata a la orquesta, sin olvidar el característico control que ejerce, como siempre, sobre sus músicos. También, y con relación a otras versiones, notamos una gran capacidad analítica al plasmar las complejas texturas instrumentales con gran claridad. En resumen, Karajan nos ofrece unos poemas realmente esplendorosos, en algún momento algo sofisticados (**Zaratustra** y **Muerte y transfiguración**), pero siempre como un gran fresco sonoro.

La Filarmónica de Berlín presta una colaboración inestimable, contribuyendo con sus extraordinarios solistas a realzar las concepciones de su director, salvando asimismo con brillantez las dificultades que entrañan estas partituras; no en vano Strauss, Schönberg y Mahler llevaron la orquesta al límite de sus posibilidades.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Los poemas ofrecidos son: **Don Juan, Till Eulenspiegel, Danza de los siete velos, Así hablaba Zaratustra, Don Quijote, Una vida de héroe, Muerte y transfiguración** y **Metamorfosis para veintitrés instrumentos de cuerda.** Todos fueron comentados en su día en esta misma sección, por lo que sólo quisiera hacer hincapié en lo que es la cima del álbum: el portentoso **Vida de héroe,** cuya versión arrolladora y llena de vida lo convierte en uno de los mejores discos de Karajan. En la misma línea, pero con contenido muy diferente, **Metamorfosis para veintitrés instrumentos de cuerda** es recreada con sobriedad, haciendo que el tema alterado de la «Marcha fúnebre» de la **Heroica** beethoveniana atraviese la obra como despedida definitiva del héroe.

El álbum se edita siguiendo la línea ya tradicional de la Casa discográfica, cuyo sonido y prensado continúan siendo excelentes.

Conclusión: Strauss-«Gott» Karajan.—**AGUSTIN MUÑOZ.**

STRAUSS: **Poemas sinfónicos.** Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. D. G., 2740 111 (cinco LPs). Precio oferta: 1.900 ptas.

DEMASIADA COMPETENCIA PARA MALGOIRE

J. C. Malgoire, oboísta y trompetista de la Orquesta de París, formó en 1966 un grupo instrumental dedicado al repertorio de música antigua (del siglo XVIII hacia atrás) y de actividad, que tomó como punto de partida la música en Francia durante el reinado de Francisco I: en esta época se llamaba «Grand Ecurie» al grupo instrumental «ruidoso» (metales y percusión) y «Chambre du Roy» al grupo de sonido «dulce» (maderas y cuerdas), lo que explica el largo y bonito nombre bajo el que se agrupan los magníficos instrumentistas de este conjunto.

El presente álbum nos ofrece su versión de la principal colección de **Concerti** de Haendel, la **Op. 6.** Si en la música clásica francesa el conjunto de Malgoire puede no tener rival o, al menos, puede competir sin temores, frente a Haendel las posibilidades de elección son muy grandes, pues esa genial síntesis de los estilos

francés e italiano, de los caracteres musicales germano e inglés, que en Haendel se verifica, encuentra muy cualificados intérpretes en unos y otros países.

Sin embargo, la gran virtud de Malgoire y su Chambre du Roy es la de haber abordado la interpretación de la **Op. 6** haendeliana con una desenvoltura total, como si las partituras se hubieran escrito para ellos —permítasenos la expresión— .Si hubiera de escoger un adjetivo para calificar la labor de los intérpretes galos, éste sería el de **vitalista.** Vitalista, sí, impetuosa, brillante, vibrante es la ejecución de los doce **Conciertos** de Haendel que integran la colección, y si el comentarista puede preferir la versión más honda y sopesada de Raymond Leppard al frente de la admirable English Chamber Orchestra, no por eso deja de reconocer los valores interpretativos de la versión objeto de estas líneas y, consecuentemente, de recomendar su audición a cualquier amante de la música dieciochesca.—**JOSE LUIS GARCIA DEL BUSTO.**

HAENDEL, G. F.: **Concerti Grossi, op. 6.** La Grand Ecurie et la Chambre du Roy. Director, Jean-Claude Malgoire. CBS, S 79.306, tres LPs. Precios normal y oferta: 1.325 y 990 ptas.

de Educación, Cultura y Deporte 2012

DE MADRID AL CIELO

Por ARTURO REVERTER

QUERER NO ES PODER

Arnold Schoenberg.

Uno de los grandes (entre los pocos a que puede uno referirse) acontecimientos de esta temporada ha sido el estreno en Madrid de los **Gurre-Lieder,** de Schönberg, a cargo de los conjuntos de RTVE y Odón Alonso. No se trata de una obra maestra en el sentido pleno del término. El músico vienés se siente todavía heredero en gran medida de Wagner o Mahler, empleando para dar forma a los poemas de Jacobsen procedimientos y técnicas provenientes de la tradición inmediatamente anterior, especialmente (sobre todo, en cuanto a estructura y utilización de la descripción respecto a un texto simbólico) de la que pasa por obras como **Das Klagendelied,** del segundo de ellos. Pero Schoenberg, que concibe su obra en 1900 y la termina en 1911, es más ambicioso: intenta dar una visión personal, cósmica, total, tremendamente romántica, pese a la época, de la vida y de los distintos valores que la crean, alimentan o destruyen (amor, deber, poesía, muerte...), estableciendo las conexiones con el entorno físico (guerra, naturaleza en toda su dimensión), tal y como lo hicieran los compositores alemanes de la primera mitad del XIX. Con todo, el lenguaje schoenbergiano, si no totalmente original, posee un gran valor, porque a través de un planteamiento retórico en muchos momentos, ampuloso en otros, sintetiza sabiamente, junto a sus personales aportaciones, el de sus predecesores, otorgándole una fuerza vital y un impulso postrománticos que, curiosamente, se adentran ya en el futuro. Composición extremadamente compleja, que se sirve de una gigantesca orquesta, un gran coro y seis solistas vocales. El tejido instrumental es tupido, con un juego contrapuntístico de notable refinamiento y una gran agresividad tonal. Las relaciones armónicas llevan a sus últimas consecuencias los presupuestos mahlerianos, forjándose nuevas estructuras y produciéndose rechinantes choques sonoros (recuérdese que el **Pierrot Lunaire** es de 1912). La tensión así se hace a veces insoportable en medio de la espectacular orquestación y la lujuria tímbrica.

Enfrentarse a esta obra monumental requiere, en buena lógica, una preparación, un conocimiento, y sobre todo un trabajo fuera de lo normal. Por ello resulta «a priori» especialmente demencial ofrecerla a partir de un número de ensayos similar al que se concede para cualquier concierto habitual con títulos de repertorio: cuatro o cinco sesiones, más el general, cuando habría sido necesario, al menos, el doble, con lo que deberían haberse dado quince días para la preparación a conciencia del conjunto para trabajar con tranquilidad, para ensamblar los distintos elementos, estando éstos presentes. ¿Cómo va a conseguirse una mínima coherencia si, por ejemplo, las voces graves del Orfeón Vergarés, que, junto con el Coro Easo y el de RTVE, participaban en el concierto, sólo intervinieron previamente en el ensayo general? El resultado final, lógicamente, distó mucho de ser bueno, ni siquiera regular, aunque, justo es decirlo, no se produjo, como incluso podía temerse, una «debacle» general. La Orquesta, bravamente entregada, muy profesional, «aguantó el tipo» y contribuyó a evitar que lo peor ocurriera, pero no pudo vencer el alto virtuosismo que exigen muchos momentos de la partitura. Faltó asimismo seguridad en los ataques, que a veces han de ser realmente fulminantes; flexibilidad y encanto en las páginas más líricas, de textura no alejada de lo impresionista (aunque el colorido general sea, por descontado, de tonalidades contrastadas, más próximas al expresionismo). Debajo de las notas escuchadas, no siempre nítidamente reproducidas, se hubiera deseado encontrar algo más. Odón Alonso —a quien habría que llamar «El Temerario»— sorteó como pudo los enormes problemas que se le planteaban; problemas (de ajuste, dinámicos, rítmicos o expresivos) que en su gran mayoría quedaron sin resolver, incluso en aquellos instantes en que su extraña e inesperada intuición logró plasmar, apoyada en la vibración momentánea de la orquesta, parte del morboso clima que envuelve a ciertos pasajes (anotemos entre estos momentos positivos el largo monólogo de «La paloma del bosque»). Los grandes conjuntos de la segunda parte, preñados de dificultades dinámicas y necesitados de una cuidadísima y analítica batuta para desvelar con la suficiente claridad la multiplicidad de voces y liberar las imponentes tensiones sonoras, fueron traducidos muy torpemente, a base de acumular, sin medida de ningún tipo, las masas orquestal y coral. No hubo acierto en la regulación y cálculo de los distintos planos de intensidad. Especialmente en el coro «Gegrüsst, o König» y en el esplendoroso número final, «Seht die Sonne», en donde la confusión fue casi total. Pocas veces se ha oído en el Real cantar y tocar tan fuerte y tan mal, con una falta de control tan palpable del director, únicamente atento, en este caso, a que aquello sonara cuanto más, mejor, buscando el éxito fácil y estentóreo, y despreocupándose de cualquier otra cuestión estética o técnica.

De los solistas vocales hay que destacar en primer lugar el «bufón» de Ragnar Ulfung, pleno de intención y con los medios adecuados, seguido de «La paloma del bosque» de Rose Wagemann, voz no definida, entre soprano dramática y «mezzosoprano», dura de emisión, potente, no fácil en el registro agudo. Bien de expresión Sabine Hass en «Tove», aunque su voz «lírico-spinto», algo gutural, es de relativa calidad. Discreto Boris Carmeli en en su doble cometido («campesino» y «narrador»), no muy fluido en el «sprechgesang», y mal sin paliativos Helge Brilioth, cuya voz, nunca poderosa, de «lírico-spinto», está hoy muy deteriorada. Resultó inaudible la mayoría de las veces, a lo que contribuyó, desde luego, la falta de cuidado de la mano rectora. Es una pena que cuando se programan conciertos de este tipo no se hagan mejor las cosas, para ofrecerlos en las condiciones más idóneas.

INCREIBLE, PERO CIERTO

Parece realmente producto de la fantasía el que se llegue a programar en Madrid un ciclo de conciertos dedicados al «lied» alemán, género prácticamente desconocido por la mayoría del público, sin que hayan supuesto gran cosa para evitar este deconocimiento los recitales que, muy de tarde en tarde, se han ido celebrando en los últimos años (De los Angeles, Berganza, Norman, Schwarzkopf, Souzay...). Pues bien, este evento ha sucedido, ha tomado cuerpo gracias a la Fundación March, quien ha tenido la benemérita idea (a cuyo alumbramiento habrá contribuido, sin duda, Andrés Amorós) de organizar cinco recitales encuadrados en el epígrafe «Lied Romántico». Cada uno de ellos ha estado asignado a un intérprete español y destinado a un autor: María Orán (Schubert), Carmen Bustamante (Brahms), Manuel Cid (Mahler), Montserrat Alavedra (Wolf) y Ana Higueras (Strauss). No es posible aquí hacer mención detallada de todos estos conciertos, pero sí debe resaltarse, junto a la feliz iniciativa general, la actuación de Cid. Por varios motivos: es, probablemente, el úl-

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

co cantante masculino (y yo diría también femenino) español claramente orientado, por formación, sensibilidad, cultura y condiciones vocales, a este repertorio; su nivel interpretativo dentro de él es alto; las canciones y el compositor elegidos son menos frecuentados entre nosotros que los demás citados (a excepción de Wolf, quizá); por fin se le ha oído en Madrid, según se pedía desde aquí mismo, en el género para el que está más capacitado. No ha defraudado, aunque seguramente podrá mejorar en futuras intervenciones, sobre todo en aquellas conectadas con autores menos «problemáticos», menos atormentados, de escritura menos tensa. La voz es, como ya se ha apuntado en otras ocasiones, lírica y cálida, si bien en momentos concretos puede ensanchar y alcanzar, en centro y graves, tintes baritonales. El volumen no es grande, pero sí suficiente en virtud de una muy trabajada y cuidada emisión, que hace que el sonido tenga casi siempre la direccionalidad conveniente, que «esté fuera». La extensión es por arriba algo justa (a partir del La agudo la emisión pierde fluidez y facilidad, el sonido brota menos esmaltado), pero, por supuesto, sobrada para este repertorio. Lo más resaltable, con todo, es, al lado de la atractiva «oscuridad» del color, la técnica articulatoria, el envidiable «legato» y la consecución de la media voz, comúnmente canónica y aterciopelada (buen ejemplo puede ser la última estrofa del «Rückert», «Ich bin der Welt abhanden gekommen»). Son características raras de hallar a este nivel en un cantante hispánico. A ello hay que sumar que Cid habla (al menos, canta) un alemán muy cuidado, casi exquisito, en la dicción y en el acento, cosa imprescindible.

Manuel Cid.

No todo el programa (varias canciones de primera época, dos del ciclo del «Wunderhorn», dos del ciclo «Rückert» y los «Lieder eines fahrenden Gesellen») rayó a la misma altura en la interpretación del tenor sevillano, aunque lo peor tuvo en todo caso categoría de bueno. En conjunto, puede decirse que lo más destacado se dio en el ciclo del «Caminante», verdaderamente magnífico (con reparos para la tan dramática «Ich hab'e in glühend Messer», donde faltó una completa adecuación entre el deseo expresivo y la traducción práctica de texto y música). La pasión, la tierna poesía, el sabor agridulce, el patetismo, el desencanto que anidan en estas canciones fueron ejemplarmente expresados en un cambiante juego de contrastes, reveladores de una insólita madurez en un artista de treinta y un años. Sin embargo, como en parte se ha dicho, el cantante podrá dar lo mejor de sí mismo en otras parcelas en las que el intelecto, en base al que ha «creado» su imagen Mahler, sea sustituido por la espontaneidad de una visión natural, menos trabajada o elaborada, en donde no haya de plantearse la necesidad de ser maduro, sino que la madurez venga implícita desde el principio en la interpretación. Ha de esperarse, por ello, con gran interés su versión del ciclo schubertiano **Die Winterreise,** que brindará el próximo febrero, conmemorando el cientocincuentenario del autor, también en la Fundación. Confiemos en que desde el piano pueda tener entonces una mejor colaboración que la que le dispensó en esta ocasión Ana María Gorostiaga.

Como acotación final, hay que significar que la (desgraciadamente) no grande sala en donde se han celebrado estos conciertos ha estado repleta, con gente sentada en el propio escenario y hasta en el suelo, en su mayoría compuesta por un alegre y entusiasta público juvenil. La entrada ha sido libre, sin más límite que el espacial.

UNA SEÑORA VOZ

Es lo menos que puede decirse de la de Ruza Baldani. Se trata, realmente, de una voz de «mezzosoprano» muy importante: homogénea, extensa (con cierta debilidad en los graves), dulce y aterciopelada, perfectamente emitida y sabiamente utilizada. De ella se sirve la cantante yugoslava para articular fluida y serenamente, con nobleza admirable, un fraseo nítido, preciso y natural, elegantemente cincelado, alejado de todo engolamiento, sobriamente clásico. Justo lo que necesita el personaje de «Orfeo», con el que en esta ocasión, en la ópera de Gluck, ha actuado en el Real, obteniendo un franco éxito. Verdaderamente, el cálido lirismo, la concentrada vibración interior del compositor alemán convienen más al talante y medios de la Baldani que al desgarro decididamente romántico (aun en la versión matizada de Berganza-Abbado, de que nos ha hablado Peregrín) de **Carmen,** obra que interpretara en sus visitas anteriores a Madrid. La ópera, auténtico y maestro ejemplo de las tendencias reformistas de su autor, nos fue ofrecida en versión de concierto levemente escenificada, lo que es bastante habitual en otras latitudes. Un discreto movimiento ayuda a subrayar la acción, de por sí estática en interpretación no escénica. Al frente de Orquesta y Coro Nacional (éste no al completo) se situó el veterano Lovro von Matacic, que cuenta ya con setenta y ocho años. Se mostró corto de facultades, descuidado en el ajuste, pesado en las texturas (defectos que siempre se han podido observar en él), despreocupado en la dinámica, poco brioso en el ritmo, pálido y monótono en la concepción dramática, pero atemperado al estilo (pese a que los efectivos corales y orquestales eran quizá demasiado numerosos, al viejo modo romántico), sobrio, contenido y, las más de las veces, musical. De cualquier forma, lo positivo de la batuta, la aceptable prestación de los conjuntos, la buena línea de la «Euridice» de Branka Beretovac (soprano lírica de relativa calidad vocal y discutible afinación) o la decisión y sentido dramático del «Amor» de Paloma Pérez Iñigo (lírica con cuerpo, con exceso de trémolo y demasiadas aristas en su emisión) quedaron oscurecidos ante la luminosidad de la Baldani, un regalo para el oído y el espíritu. Los muchos que por prudencia (ante la manifestación ultraderechista en la plaza de Oriente) no asistieron al Real en la fría y lluviosa mañana del 20 de noviembre se lo perdieron. Lástima.

HISPA VOX

ULTIMAS PUBLICACIONES HISPAVOX, S. A.

GENOVEVA GALVEZ

España en la música europea de los siglos XV al XVIII

Genoveva Gálvez, clave Rubio

HISPAVOX, HHS 10-747 (LP).

SCHUBERT

Misa número 5, en La bemol mayor, D. 678

Solistas, Coros, Orquesta de Cámara de Saint-Paul.

Director, DENNIS RUSSELL DAVIES

HONESUCH, HUNS 760-02 (LP).

S. RICHTER-D. OISTRAKH

Franck: Sonata para violín y piano, en La mayor

Brahms: Sonata número 3 para violín y piano, en Re menor.

MELODIA, 70-0004 (LP).

HAENDEL

El festín de Alejandro.

Solistas, Coro y Orquesta de Conciertos Oriana.

Director, ALFRED DELLER

VANGUARD, 500-815/816 (LPs).

TARTINI POR RAMPAL

Conciertos números 1, 2, 3 y 4, para flauta y orquesta.

I Solisti Veneti.

Director, CLAUDIO SCIMONE.

ERATO, HES 60-218 (LP).

de Educación, Cultura y Deporte 2012

RCA

Vladimir Horowitz

Recitales
1975 - 1976

SCHUMANN
Concierto sin orquesta
(Gran Sonata No. 3 en Fa Menor Op. 14)

SCRIABIN
Sonata No. 5 Op. 53

RCA
Doctor Fleming, 43
MADRID - 16

Ruza Baldani.

TRES MOMENTOS

No muchas cosas de interés ocurrieron, aparte de las expuestas, en los conciertos de nuestras dos primeras agrupaciones. Es digno de cita, entre ellas, el concierto de Cristóbal Halffter, pese a que en él, como ya se dijo aquí, no se incluyera, finalmente, la **Cuarta Sinfonía** de Ives. Quedaba, no obstante, el interés por escuchar su obra **Elegías a la muerte de tres poetas españoles,** estrenada en Baden-Baden, en 1975. Los presupuestos de la composición son, como suele acontecer en el autor, literarios. Se trata de un homenaje a Antonio Machado, Miguel Hernández y Federico García Lorca, recogidos, respectivamente, en las tres partes de que consta el conjunto: «Exilio», «Cárcel» y «Sangre». Como guía ideológica, breves textos de Jorge Manrique y de los propios Hernández y Machado. El simbolismo y, en ocasiones, el directo descriptivismo es evidente. Desde el punto de vista formal, la obra está inscrita en la línea cultivada por Halffter en los últimos tiempos: sobre una crecida orquesta, superposición de grandes grupos sonoros, en los que adquieren notable importancia los metales, y en particular la percusión; ataques de inusitada violencia; empleo de pasajes «abiertos»; utilización de técnicas dodecafónicas y seriales... (adaptadas, claro, al peculiar modo del músico). El resultado es tímbricamente muy rico, dinámicamente impresionante y quizá excesivamente efectista en algunos momentos, sobre todo en la parte dedicada a Lorca, en la que lo descriptivo (repetidos e insistentes «tableteos» del grupo de percusión) alcanza su más alta cota y en la que se llega a un auténtico paroxismo. El material está soberbiamente trabajado y ordenado. Se nota que Halffter ha puesto mucho de sí mismo en esta creación. Como lo puso en la interpretación —tensa, vibrante, crispada— ofrecida al frente de la Nacional. De la **Primera** de Brahms, que sustituía a la **Cuarta** de Ives, más vale no hablar.

A destacar del concierto de García Asensio con la RTVE, celebrado el 5 y 6 de noviembre, la desastrosa actuación de Ruggero Ricci interpretando (¡!) el **Concierto para violín,** de Dvorak. Actualmente, el ex niño prodigio, hoy un hombre muy maduro, que nunca fue un gran artista, pero sí un magnífico «mecanicista» (sin llegar a la categoría de «virtuoso», en mi opinión), es una sombra: sonido debilucho y fósil, fraseo irregular, rítmica inconstante, mecanismo imperfecto. Su versión de la obra citada fue una caricatura, aun contando con la bella sonoridad de su instrumento (un Guarnerius del Gesu). Bastante hicieron director y Orquesta siguiéndole y no tapándole por completo en todo momento. El impulso romántico, el ancho lirismo de la obra estuvieron siempre ausentes. Lo asombroso fue ver que la labor de Ricci provocó aplausos en varios profesores de la orquesta. Afortunadamente, el mal sabor de boca fue mitigado (no borrado) por una estimable interpretación de la sinfonía **Manfred,** de Tchaikowsky, obra larga, retórica, a veces banal, pero interesante como síntesis de los procedimientos del autor, en donde García Asensio logró una claridad general de planteamientos, una firmeza rítmica e incluso una vibración evidentes. Hay que aplaudir, por ejemplo, la forma en que fueron reproducidas las calientes frases de la cuerda que describen la lucha y la pasión del personaje byroniano en el último movimiento, o la contundencia de los ataques en la coda del primero, dotados de precisión desacostumbrada, por lo que también ha de elogiarse al conjunto. Como contrapartida habría que señalar que la visión del director español fue demasiado monolítica, como de una pieza, sin entrar a fondo en los meandros psicológicos, traducidos sabiamente por la paleta orquestal de Tchaikowsky. Se habría necesitado una mayor fantasía para encarar la sinfonía de forma menos simple y desarrollar más matizadamente la evolución y progresión dramática (o melodramática) del mundo ideológico descrito por el ruso, comenzando, por ejemplo, de manera más relajada (dinámica y emotivamente), para ir ascendiendo así paulatinamente, con la necesaria sutileza y variedad en las repeticiones, hasta desembocar en el clímax y consiguiente liberación finales. Las acotaciones naturalistas de los movimientos centrales perdieron algo de vigor al faltarles mayor transparencia y refinamiento sonoros.

Buen nivel general el conseguido en la Nacional durante el concierto montado en torno al nuevo concertino, Víctor Martín, quien demostró otra vez que es un magnífico instrumentista: técnica de alto nivel, sonido pequeño, pero intenso y de bella calidad; insuperable dicción, cuidada afinación y expresión convincente. Lo puso de manifiesto en sus tres intervenciones: **Sinfonía número 6,** de Haydn; las dos **Romanzas,** de Beethoven, y **Vida de héroe,** de Strauss. Un lujo para nuestra Orquesta, que esperamos se note en el futuro. En la obra de Strauss se alcanzó, después de una mala, sin paliativos, versión de Haydn, una altura de ejecución muy considerable. Frühbeck, a quien le va la obra por su amplitud sonora, su retórica y su brillo, expuso muy bien (aunque con notorias borrosidades en la «batalla») las intensas frases y controló a la perfección todos los elementos. Lástima que, aun así, no pueda hablarse de interpretación redonda. Faltó para ello mayor depuración en el sonido, aplicar una dinámica más contrastada y dotar de mayor fluidez y respiración, olvidándose de la crispación continua y externa, al discurso.

BAJO EL SIGNO DE LA JUVENTUD

Es casi un niño, ya que cuenta con diecisiete años. Se trata del violinista chino (de Taiwan) Chou Liang Lin, actualmente residente en Estados Unidos, ganador del Concurso «Reina Sofía» en su sección de violín. Ha sorprendido de nuevo, teniendo en mente su edad sobre todo, en su reciente actuación en la Zarzuela dentro del ciclo de Ibermúsica. Se han podido constatar otra vez su completa técnica

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

su poder de arco, su muy aceptable afinación, su sonido, y en especial su madurez, insólita en artista tan joven. Escuchándole no parece sino que el que está tocando es un hombre experto, tal es el grado de serenidad, justeza de expresión y musicalidad con los que cuenta. Es, desde luego, un músico nato, que a poco que siga un estudio y evolución normales se situará entre los grandes del instrumento. Interpretó en esta ocasión sendas sonatas de Mozart, Brahms y Prokofiev. En la del primero, **KV 454,** aunque dentro de estilo, quedó algo corto en la expresión, falto de ligereza en el arco y poco contrastado e intencionado en el fraseo. La del segundo, **Número 1, op. 78,** fue ofrecida en toda su íntima y discreta poesía, casi siempre a media voz, pero cálidamente emotiva. La **Op. 94, número 2** del ruso marcó quizá, junto a la primera «propina» (**Scherzo-Tarantella,** de Wieniawski), el punto más alto. Todo el excitante ritmo, el agreste sabor de la obra fueron captados y reproducidos con plenitud. Discreta, musical, plegada al solista (en labor puede que servil en exceso) la pianista Sandra Rivers.

De más edad, los pianistas André Watts y Horacio Gutiérrez (treinta y uno y veintinueve años, respectivamente), que han podido ser escuchados con pocos días de diferencia. Son distintos, pero mantienen bastantes puntos de contacto: extraordinaria facilidad para el instrumento, fulgurantes y certeros ataques, gran virtuosismo en la concepción y en la reproducción, resistencia, intensidad emotiva... El norteamericano posee, a mi juicio, un mayor instinto musical, una mayor variedad en los planteamientos y, desde un punto de vista técnico, un sonido más bello, rico y redondo, aunque, en momentos «furiosos», tienda a romperse. Lástima que en él el instinto, la fabulosa condición técnica no corra parejas con su intelecto, desbordado con demasiada frecuencia por su temperamento, lo que conduce a excesos criticables y de mal gusto. Por ejemplo: **Balada op. 23,** de Chopin, hecha a trompicones, sin respiración, sin coherencia, o la **Fantasía sobre «Don Giovanni»,** de Liszt, en la que por querer añadir más espectacularidad que la que de por sí tiene la obra, diabólicamente difícil, incurrió en fallos y errores de bulto, tanto mecánicos como de dicción. Más que estimable, sin embargo, aunque bastante beethoveniana en su enfoque, la **Sonata en Sol mayor, op. 78, D. 894,** de Schubert (y no, como erróneamente consignaba el programa, en **Re mayor, op. 53, D. 850**), y con momentos muy buenos **El rincón de los niños,** de Debussy. Gutiérrez, cubano exiliado en U. S. A., sabedor también de sus condiciones, es de los que quiere dar igualmente el mayor número de notas en el menor tiempo, lo que le obliga a variar sin aparente motivo el «tempo» y le hace fallar tontamente. Su versión del **Concierto número 1** de Tchaikowsky, brillantísima, apabullante en muchos momentos, reveladora de un pianista sensacional, fue, sin embargo, incoherente, deshilachada, desigual, violenta y con una muy discutible aplicación del pedal. Parece como si el intérprete se hubiera acercado por vez primera a la obra, sin planteamientos previos, sin una idea concreta en cuanto a la planificación y dosificación de los efectos. Muy lejos de su excelente **Primero** de Liszt de hace años junto a Mehta. Claro que ahora no tenía a su lado una batuta férrea e inspirada al tiempo, como la del hindú, sino a la más gris, correcta y un tanto impersonal de Benito Lauret.

André Watts.

Es importante destacar en este concierto el estreno absoluto de **Cuatro piezas para cuerdas,** de Salvador Brotóns, primer premio del concurso convocado, con muy buen acuerdo, por la Nacional. Se trata de una obra francamente bien hecha, que revela un extraordinario oficio en un joven de dieciocho años. Sorprende, eso sí, aun dentro del academicismo en cierto modo esperado, la elección de un lenguaje nada actual, que el propio autor reconoce que «dista mucho de poderse considerar atonal». En realidad, es un trabajo de estética hindemithiana, aunque sin la agresividad armónica del compositor alemán. No están lejos tampoco algunos ecos bartokianos.

GRUPO DE PERCUSION DE MADRID

La incansable Asociación de Amigos del Real ha organizado la presentación popular (después de sus actuaciones en el Conservatorio) de este conjunto de seis percusionistas dirigidos por José Luis Temes. La impresión que han causado, y que confirma las buenas referencias, ha sido positiva. Se trata de un grupo muy compenetrado, en el que existe una notable igualdad, sin aparentes graves desequilibrios, capaz de las mayores delicadezas y de los más rudos fortísimos, bastante exactos en el ataque y cuidadosos en las oscilaciones dinámicas. A lo largo del interesante programa, con obras de Halffter, Marco, Fernández Alvez y Prieto, pudieron ponerse de manifiesto estas características, que alcanzaron especial relieve en la del último, **Preludio de verano,** original y bienhumorada, de atractiva tímbrica, que constituía, lo mismo que la de Fernández Alvez, estreno mundial. En las buenas prestaciones del grupo tiene, seguramente, mucho que ver Temes, que posee una técnica del gesto tan eficaz como sugestiva, y cuyo concepto musical, por lo oído, es claro y extrañamente intuitivo. Todos ellos son aventajados alumnos de la cátedra de Percusión del Conservatorio de Madrid, cuyo titular, el magnífico Martín Porrás, secundado por «Regolí», lleva años forjando vocaciones y lanzando, con una muy sólida formación técnica, nuevos valores que demuestran la existencia de una verdadera escuela madrileña de percusión.

ARTURO REVERTER

CUERDAS FRANCESAS

ESCUCHADAS EN CONCIERTOS DE TODO EL MUNDO

GUITARRA CLASICA

SAVAREZ

LEONIDA

NYLON BLANCO
NILON NEGRO

ARPA
SAVAREZ

NILON – TRIPA
ENTORCHADAS
DE ACERO

VIOLON-ALTO
VIOLONCELLO
YSAYE

GUITARRA JAZZ
ARGENTINE

GUITARRA FOLK
GUITARRA
ELECTRICA

CORDES
BLACK SUN
acoustic
FILTRE ACOUSTIQUE (BREVETÉ)
ELECTRIQUE · FOLK · BASSE

...rio de Educación, Cultura y Deporte 2012

BILBAO

SOCIEDAD FILARMONICA

La English Chamber Orchestra Wind Ensemble nos ha visitado por primera vez y ha conseguido agradar al auditorio. Esta orquesta de cámara inglesa está integrada por nueve profesores de instrumentos de viento, y en el programa figuraban obras de Donizetti, Sellber, Gounod, Krommer, etcétera.

Destacamos en estos profesores el dominio técnico de cada instrumento, con excelentes sonidos y bien empastados, en las obras **Serenade,** de Sellber, y el «Scherzo» de la **Pequeña sinfonía,** de Gounod.

● El conocido pianista cordobés Rafael Orozco, residente en Londres, nos ha visitado por quinta vez, y ello motivó el lleno de la Sociedad Filarmónica.

Ya en la **Partita número 4,** de Bach, el público le otorgó cálidos aplausos por su técnica fuerte y poderosa. Después, la **Apassionata,** de Beethoven, con todo su mundo de pasión y de arrebato, para terminar con esos compases en torbellino que el pianista Orozco domina de forma absoluta. Las páginas de Chopin tuvieron mayor serenidad y lirismo, pasando después a la fuerza arrolladora, al garbo, al desplante de **Málaga, Jerez** y **Eritaña,** de Albéniz, que supo resaltar con toda luminosidad y arte.

● El público de la Sociedad Filarmónica ha escuchado con cierto interés el recital a dos pianos que han interpretado Javier Alfonso, catedrático de Piano del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, con un brillante historial como intérprete, como compositor y poseedor de importantes premios, y María Teresa de los Angeles, también profesora auxiliar para la enseñanza de Piano en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, y que forman el dúo citado desde 1965. Ambos artistas han ofrecido un recital en dicha Sociedad Filarmónica con base a un programa denso de Bach, Brahms, Schumann, Britten y Milhaud. En cada una de las obras fueron poniendo un profundo sello de autenticidad, conjunción, ritmo y ajuste en las dificultades, pues en Bach se apreció serenidad y métrica flexible; Schumann, en el **Andante y variaciones,** fue una exposición de sus diversos contrastes y matices. **Dos piezas,** de Britten, fueron muy gratas y alegres; y donde el público mostró su entusiasmo fue en la «suite» **Scaramouche,** de Milhaud, con sus enervantes ritmos brasileños. Ambos artistas, Javier Alfonso y María Teresa de los Angeles, realizaron un brillante concierto, que gustó al auditorio, y ante los insistentes aplausos obligaron a los artistas a prolongar el programa con un delicioso vals de Brahms, interpretado con gran finura.

● Se ha presentado en esta Sociedad el joven violinista de Formosa Chou Liang Lin, siendo fielmente acompañado al piano por Sandra Rivers.

Chou Liang Lin ha sido el reciente ganador del Concurso Internacional de Interpretación Musical «Reina Sofía», y en su presentación en Bilbao ha dejado huella de encontrarnos ante un excelente violinista, a través del programa interpretado: sonatas de Mozart, Brahms y Prokofieff, apreciándosele unas grandes virtudes y un sonido brillante, con excelente técnica y justa medida; además ha contado con la pianista Sandra Rivers, que ha sido una gran colaboradora, y, por consiguiente, el concierto debe considerarse como muy bueno.

● Sesión de música de cámara a cargo del Concertgebouw Piano Cuartet, de Amsterdam. De los tres **Cuartetos** escuchados destacamos el **Op. 7, en La menor,** de V. D'Indy, que tuvo un mayor relieve interpretativo sobre los de Beethoven y Saint-Saëns, que también tuvieron una interpretación respetuosa, con una línea clásica, pero sin la vibración ni el contraste de Beethoven, y más acertada la versión del **Cuarteto** de Saint-Saëns, dentro de la escuela francesa de mayor rigor clásico. Daniel Otten (violín), Klaus Boon (viola), Fred Pot (violoncello) e Ina Overkamp (piano) forman este cuarteto, que cosecharon abundantes aplausos.

● El Trío Haydn, compuesto por los tres profesores: Heinz Medjimore (piano), Michael Schnitzler (violín) y Walter Schultz (violoncello), ha ofrecido una sesión de música de cámara de las más brillantes que venimos escuchando esta temporada. En el programa, bien elegido, tres **Tríos** de Haydn, Beethoven y Mendelssonhn, que han dado la medida del valor musical de estos artistas.

● Se ha presentado en esta Sociedad la Orquesta Estatal de Cámara de Pardubice, de Checoslovaquia, figurando como solista Mirka Pokorna (piano). Dicha Orquesta ha dejado una buena impresión de su fuerza sonora y su rigidez rítmica. Dirige el conjunto Josef Vlach.

● Recital de piano a cargo de Ilana Vered, que nos visita por primera vez. En su programa obras de Chopin, Haydn, Debussy, Ravel y Strawinsky.

Dicho programa lo fue desarrollando con una gran técnica y sentido musical digno del mayor elogio.

● El violinista madrileño Víctor Martín ha ofrecido un excelente concierto, interpretando obras de Vivaldi, Bach, Beethoven y Sarasate, siendo tal el éxito de este excelente y gran artista, que ante las insistentes aclamaciones tuvo que prorrogar el programa. En este éxito tuvo una gran participación el gran pianista y colaborador Miguel Zanetti.

EN TORNO A LA MUSICA

Hemos tenido ocasión de asistir a la presentación, en Bilbao, del Grupo Experimental de Txistu de San Sebastián, que dirige el maestro Javier Hernández Arsuaga, y cuya finalidad principal es llevar a la práctica todas las novedades que se creen y susciten para el mayor desarrollo del Txistu tanto en vertientes interpretativas como de estudio e investigación.

De tal forma, y dentro de un programa denso del instrumento, se han dado a conocer nuevos instrumentos de la familia instrumental del Txistu, como son, el Txistu-txiki, el Txilibitu, el Txistu bajo y el Silbote bajo.

● Bonifacio Fernández Ortiz (Boni) es txistulari y director de la Banda y Academia Municipal de Txistularis de Bilbao, al que le ha sido concedida la «Angula de Oro», otorgamiento que hacen los «Trece Hombres Justos» de la bilbaína Orden, donde existe un Gran Preboste, que es don Eduardo Ruiz de Velasco, director de Radio Bilbao.

● Se está celebrando el Primer Concurso de Interpretación de Música Coral Vasca, que nace con el afán de aportar a nuestras masas corales un nuevo estímulo para su supervisión, ayudando de esta manera al enriquecimiento de la cultura musical del País Vasco.

En la primera fase intervendrán el «Coro Easo», de San Sebastián; «Ikas-Ama», de las «amatxus» de los niños de la Ikastola de Deusto-Bilbao; «Coro Biotz-Alai», de Algorta; «Abeslariak, de Ermúa (Vizcaya); Coral Femenina, de Echarri-Aranaz (Navarra); «Coral Santa Lucía», de Llodio (Alava); «Deustoarrak», de Bilbao, y «Agrupación Coral Leidor», de Tolosa.

Del final de este interesante Concurso, y si hay espacio para ello, daremos cuenta a nuestros estimados lectores.

● En la iglesia de la Residencia de los PP. Jesuitas de nuestra capital, el Coro de Cámara de Bilbao, de reciente creación, ha ofrecido un concierto bajo la dirección de José Ramón Rementería y con obras de Scarlatti, Mozart, Franck, T. de Santa María, Encina, Rameau, Bach y Quoadfhig.

● Se ha dado un paso para incluir la Música en la enseñanza, según manifiesta la profesora de Música del Instituto de Bilbao al diario **La Gaceta del Norte.** Dice que el primer paso, por ahora, sólo alcanza al primer curso del BUP, y a ello decimos que bueno es empezar.

● En el Primer Concurso de Interpretación de Música Coral Vasca, tal y como habíamos anunciado, por falta de espacio sólo podemos dar cuenta de los ganadores en la «finalísima» del Concurso. Primer premio en voces iguales: «Biotz-Alai», de Algorta (Vizcaya), y Primer premio en voces mixtas: «Jatorki», de Bilbao.—**JOSE DE URQUIJO.**

QUEREMOS VENDERLE DISCOS DE MUSICA CLASICA

ferysa

VENTA DE DISCOS DE MUSICA CLASICA POR CORRESPONDENCIA

Información y pedidos:

Apartado 151.036
MADRID

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

GALICIA

Se dice, no sin razón, que Galicia es un pueblo derrotado. A mí siempre me pareció que el argumento era un poco reaccionario, pero nunca dejé de reconocer los coágulos de verdad que escondía. La realidad parece ser que mi querido pueblo, como todos los pueblos que no saben ganar ni perder, tiene, de cuando en cuando, súbitas sacudidas que pueden dar una imagen confusa: la revolución irmandiña, los fusilados de Carral, el societarismo campesino, el estatuto del 36 y la guerrilla, que duró hasta el 64, nos ofrecen el envés de un pueblo condenado a ser morriñoso.

Cuando un pueblo las pasa tan mal, ¿qué será de su cultura? ¿Qué será de sus formas de expresión, de su literatura popular, de sus canciones, de su baile? La respuesta es nítida: otra frustracción. En Galicia, la historia de la Música es un contraste dialéctico entre pueblo y poder que marginaría al «folklore» de las esferas oficiales (las diferencias que surgieron entre los gremios (1), que en la mayor parte de los casos eran los depositarios del «folklore», con los obispos y corregidores son el primer eslabón de una historia tan triste y tan cómica como la de «Lucecita»). En Galicia, la historia de la Música, como la otra, está empañada de un existencialismo —«El deseo se antepone al placer y lo frustra» (Sartre)— que lleva al fracaso de todos aquellos intentos de recuperar nuestro castigado arquetipo, nuestra esencia como pueblo. Pero, sin embargo, siempre hay intentos. Y es, precisamente, la historia de esos intentos, que siempre se olvidan o se entierran, lo que caracteriza a nuestra música y a nuestro «folklore». Empecemos, pues, con nuestro primer acto fallido, **O Cancioneiro.**

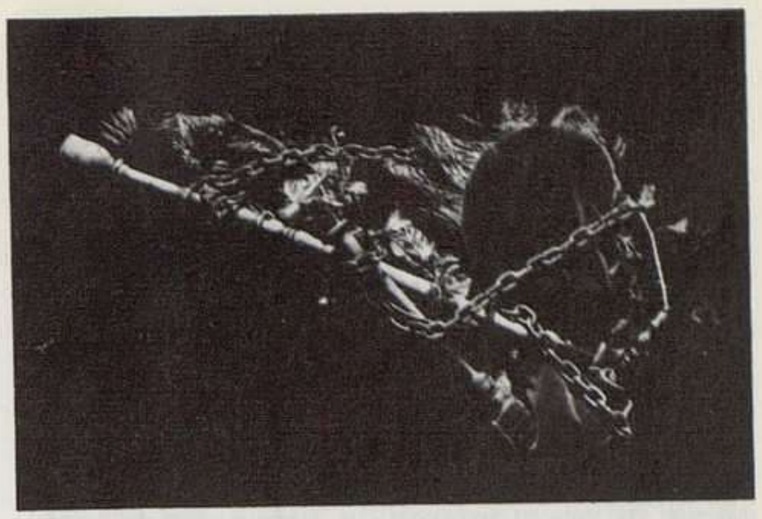
Los compositores gallegos pueden ser interesantes para nosotros; raras veces pueden interesar a los aficionados de la península, casi nunca tendrán interés internacional. A los gallegos no nos queda más remedio que tratar con más cariño que respeto a nuestros músicos. Hay excepciones, pero son pocas. Con la música popular sucede exactamente lo contrario: es importantísima. Y no sólo la música es importante; también hay una importantísima literatura popular acompañándola. Una literatura popular que fue un proceso de creación colectiva que duró tres siglos (XVI-XIX) y que llegó a tener una belleza, una sensibilidad y una perfección formal como la que nos ofrece esta miniatura poética: «Se queres que brille a lúa, / pecha os ollos, meu amor; / que mentras os tés abertos, / a lúa pensa que hai sol.» O esta otra: «Nas ondas dos teus cabelos / hei de botarme a fogar; / pra que sepa o mundo enteiro / que hai mais ondas que as do mar» (2). ¿Pueden imaginar lo que supone perder este caudal de poesía y música? Supongo que sí. Pues bien; ese proceso de pérdida empezó hace muchos años; y casi todos los esfuerzos que se hicieron para evitarlo se vieron injustamente abortados por la incomprensión oficial y/o los acontecimientos políticos.

La búsqueda de estos esfuerzos nos conduce a Marcial de Valladares (1821-1899), primer «cruzado» m...usicólogo. Otro Marcial mucho más importante, Marcial del Adalid (1826-1881), será el segundo. Y, sin embargo, los que deberían ser el capítulo siguiente de nuestra historia: los músicos de nuestro tardío romanticismo —Baldomir, Castro Suárez Chané, Montes y Pascual Veiga— apenas se incorporan a la lista; prácticamente, sólo Montes hace su indirecta y pequeña aportación a la recogida de nuestro «folklore». Entretanto la situación, el momento romántico de «rexurdimento» de la cultura autóctona hacía indispensable la aparición de un verdadero «folklorista». Este espacio lo vendría a llenar D. Casto Sampedro Morán, musicólogo profundamente unido a nuestra cultura romántica, que supo aglutinar a toda una serie de gente que casi cubría la totalidad de la geografía del país gallego. Entre sus colaboradores hay nombres bien conocidos; por ejemplo, Curros Enríquez, poeta y «enfant terrible», que se ocupaba de recoger, con otros, el «folklore» de la comarca santiaguesa. O Montes, autor de **Negra sombra** y recopilador en la comarca de Lugo. En fin, que nuestro decimonónico Casto abre una nueva etapa y supone el primer intento serio de crear un cancionero general y, por lo tanto, un paso nada despreciable en lo que será la meta de las generaciones venideras: el «Cancioneiro Xeral de Galicia».

LA REPUBLICA Y LOS «FORRENTA» AÑOS

La República supuso en todo el Estado español un cambio sustancial: los más firmes defensores de las tareas de la cultura, los activistas de un porvenir sin dueño, la vanguardia de la lucha por la sociedad sin clases, intentan construir una nueva sociedad. Una sociedad confusa y contradictoria, a cuyo calor la cultura alcanza una dimensión nueva, que va desde la recuperación de lo popular al hallazgo de la vanguardia. En estos años los intelectuales, esa contradictoria casta, participan como nunca lo habían hecho en la edificación de la anhelada democracia: unos, más políticos, comprometen la pluma y el pincel con la causa republicana —Otero Pedraio, Castelao— y autonomista. Otros, como Bal i Gai o Aníbal Otero, nos dejan un legado musical y filológico de incalculable valor. Y es que, durante la República, hombres como Torner y Bal i Gai recorren nuestro mapa blanquiazul buscando de nuevo todo aquello que años antes nefastas mentes calenturientas quisieron conjurar. Recuperando pueblo por pueblo, villa por villa esas formas populares tan sencillas y tan valiosas en que se expresa el espíritu gallego. «Alalás», «pandeiradas», «muiñeiras», alboradas, romances..., son salvados de caer en el olvido durante los escasos años que duró la primavera democrática. Después, una vez más, Galicia queda compuesta y sin novio. Ni estatuto, ni cancionero, ni democracia: ha estallado la guerra civil.

La desbandada de intelectuales que se produjo al finalizar la guerra y triunfar el bando nacional bastaría —pienso— para evitar toda explicación acerca de lo perjudicial que resultó para la cultura la época franquista. La música popular y la investigación folklórica no son una excepción, y sufren una recesión casi mortal. Los que no escaparon se ven forzados a claudicar A algunos de ellos ni siquiera les importa haber pasado todo eso por alto: no están los tiempos para ideologías; lo único que importa es sobrevivir. Además, no hay dinero: sólo hay hambre.



Y así, mientras mi compadre Foucellas (3) luchaba a brazo partido contra el «Iscariote» en los montes de Galicia, otra lucha menos desigual y que suscita menos banderías se estaba llevando a cabo: Filgueira Valverde, director del Museo de Pontevedra, editaba y prolongaba el importantísimo trabajo de Casto Sampedro. Otero Pedraio pedía, en **La Noche,** el apoyo a Faustino Santalices, la fundación de una escolanía de zanfoña y la creación de un taller de instrumentos populares. Bal i Gai trabajaba con Chávez al tiempo que sufría su exilio mejicano. Groba componía y trabajaba en Suiza. Después, tímidamente, la situación empieza a «esmorecer» (4). Y aparece el tercer intento serio de conseguir nuestro anhelado «cancioneiro xeral». Fue mérito de Julio Andrade, de Ramiro Cartelle y Rogelio Groba, que solicitan de la Diputación coruñesa la creación del Archivo Musical Gallego como Sección de Estudio e Investigación de la Escuela de Danza y Música de Galicia de la Excelentísima Diputación Provincial de La Coruña. La respuesta de la Diputación fue, como siempre, una negativa oficial. Por desgracia, a veces, a la tercera no va la vencida.

El resto de la historia transcurre pareja a la agonía (espiritual, primero; física, después) del Caudillo y a los primeros años de la Monarquía: una iniciativa particular que pedía el «cancioneiro», la disolución de la Comisaría de la Música y la dimisión de Antonio Iglesias consigue reunir casi tres mil firmas. Recibe la solidaridad de la Asociación Catalana de Compositores. Se produce una total unanimidad de la crítica y la música gallega en el hasta ahora espinoso tema del «cancioneiro». Se empieza a notar, a nivel popular, una conciencia de la necesidad de una «recolleita» del folklore y se pide el «cancioneiro»; incluso fuerzas políticas empiezan a reivindicarlo: la Asamblea Popular Galega es la primera en solicitarlo. El

...io de Educación, Cultura y Deporte 2012

P. C. G. (los carrillistas gallegos) incluye la reivindicación del «cancioneiro» en su programa electoral referente a la cultura..., etcétera (5). Hoy los gallegos exigimos al Ministerio de Cultura, Dirección General de Música, la creación de esta institución, que pensamos es fundamental si no queremos destruir la forma de cultura popular -más -importante -que tiene nuestro pueblo gallego. Al fin y al cabo, usted, don Pío Cabanillas, también nació en Galicia. Demuéstrelo. A la larga, el pueblo, nuestro pueblo se lo agradecerá. No es demagogia ni oportunismo la urgencia de esta obra: recuperar nuestra música, literatura y danza popular es algo tan importante como inmediato. Las canciones, bis. Cada semana que pase morirá un «vello», un paisano que lleve consigo ese «alalá», ese romance que hoy podemos recoger.

Los cantos populares sufrieron y están sufriendo los resultados del desamor crónico oficial. Ahora es el momento de remendar los errores (6) de todos los aficionados que, sin una sistemática científica, aportaron un caudal de conocimientos que no podemos olvidar. Ya no es el tiempo de las buenas intenciones: es necesario utilizar una sistemática científica y moderna en la investigación folklórica. La simple iniciativa privada no puede llevar a buen término el trabajo de hacer todos los «cancioneiros» comarcales y de oficios: es necesaria una labor que rebasa el reducido objeto que se impone la Musicología. Que tenga una importante dimensión literaria y filológica y otra, no menos importante, musical y coreográfica. Esa labor, ese trabajo ha de de tener un único «corpus». No se pueden recoger sólo los textos o sólo la música: hay que recoger y organizar todo al mismo tiempo. Y eso —no nos cansaremos de decirlo— implica el apoyo de los organismos oficiales.

EL BAILE

El baile, el baile gallego es otra de las frustraciones de Galicia. Otro acto fallido. Describir el proceso de degradación y humillación a que se vio sometido resulta, en este caso, algo mucho más complejo. Hay unas realidades bien visibles de presencia de baile que no hay en música. Existen unos grupos, muchos de ellos enraizados e ideologizados por el pasado, que dan una apariencia de vigencia: existen los grupos de S. F. (Sección Femenina), de Educación y Descanso y el Ballet Gallego «Rey de Viana». Hay algo. Entonces el problema estriba en la fidelidad y el respeto que hacia nuestro pueblo tienen estas instituciones. A pesar nuestro, tenemos que decir que es escaso. Hay, en algunos casos, buena voluntad; en otros, no tanto. Pero esto no nos importa. Sí nos importa que el baile, por circunstancias que no queremos analizar, haya sido el niño mimado y rico de la Administración. En efecto, la Diputación coruñesa subvenciona a «Rey de Viana», y durante años los grupos S. F. cogieron las únicas limosnas que para el folklore daba el poder central. De este modo, lo que era patrimonio del pueblo, lo que estaba siendo sustituido por lo que doña Emilia Pardo Bazán calificó acertadamente de «agarradillo», no se vio en absoluto ayudado. Se encerró el folklore, y en lugar de promocionarlo en villas y aldeas se reduce al marco urbano. Y esto es más importante que el «Baile das Pombiñas» sea o deje de ser un plagio de una coreografía foránea.

Más importante que en los grupos S. F. los hombres bailen «pandeiradas» (fuentes fiables apuntan la idea de que la «pandeirada» sólo la han de bailar mujeres). Otra cuestión de relevancia vendría dada por el estilo que la tradición impone a sus bailarines. Por ejemplo, S. F. Santiago pica hacia delante; S. F. Coruña, hacia atrás. Dónde estará la forma correcta, ¿delante o atrás? Ni «alante» ni atrás: dependerá de la comarca de donde provenga la danza. ¿Por qué no bailar una «riveirana» según la costumbre de los habitantes del Ribeiro? («xa sea picando hacia delante o hacia atrás»). No sabemos. Lo que sí sabemos es que todos los grupos enrarecen la danza al aclimatarla a su modo de hacer. Por otra parte, grupos como «Rey de Viana» o el Ballet de María Rosa son la herencia de una época. No son el resultado de la deseada síntesis entre libertad de creación y el debido respeto al espíritu popular. No. Pero este problema escapa de nuestras manos. ¡Qué le vamos a hacer! No somos ni salvadores de la Patria ni autoridades competentes. Menos mal. A veces, las menos, ser aficionado tiene su compensación.

LOIS RODRIGUEZ ANDRADE

NOTAS

(1) 1609-«Atento lo cual mandaba y mando que de aquí adelante los mayordomos de la cofradía del Señor San Pedro y a los del Señor San Sebastián y a los de San Jorge, a los que al presente son y adelante fueren, y a todas las demás personas a quienes lo susodicho toca o tocar pueda en cualquier manera, no saquen en la dicha procesión los dichos juegos... Y lo cumplan so pena de ex comunión y de cincuenta ducados a cada uno que lo contrario hiciere, en que desde luego les ha por condenados, los cuales aplicaba y aplico para gastos de guerra que Su Majestad hace contra infieles; y encargó su merced al corregidor y Justicia ordinaria desta ciudad y a los Rectores lo agan cumplir executar las dichas penas a los que lo quebrantasen».

(2) «Si quieres que brille la luna,/ cierra los ojos, mi amor; /que mientras los tienes abiertos,/ la luna piensa que hay sol.» O esta otra: «En las ondas de tus cabellos/he de echarme a ahogar;/para que sepa el mundo entero/ que hay más ondas que las del mar.»

(3) También se llamaba Andrade.

(4) «Esmorecer»: desfallecer, perder el aliento, el ánimo, el vigor y las fuerzas.

(5) Hubo y hay muchas aportaciones particulares: las del «Museo do Pobo Galego», las del grupo «Buxo», las de López Acuña, Xoan M. Carreira..., etcétera.

(6) Por ejemplo, Manuel Fabeiro Gómez, con su **Cancionero de Muros** (que recoge los textos de 600 cantigas, pero margina las cantigas eróticas). Madrid, 1958.

(Viene de la pág.174)

HERLEA, Nicolae (barítono) canta **arias** de GIORDANO, LEONCAVALLO y VERDI. Con la Orquesta de la Opera de Württenberg. Director, J. Dünnwald. Intercord, 110.313/8. 150 ptas.

LORANGE, Nicole (soprano) canta **arias** de BOITO, PUCCINI y VERDI. Con la orquesta New Philharmonia, Londres. Director, A. Guadagno. Columbia, SCE 982. 440 ptas.

«MUSICA DE LA ERA GOTICA». Período de **Notre** Dame: LEONINUS, PEROTINUS. Ars Antiqua. Ars Nova: MACHAUT, etc. The Early Music Consort of London. Director y solista, D.. Munrow. Archiv, 2723045, tres Lps. Precio oferta: 1.200 ptas.

«MUSICOS DE PROVENZA» (volumen 3). **Canciones y danzas** de los siglos XII al XVI. Hispavox, HARS 740-12. 450 ptas.

«OBERTURAS CELEBRES» de MOZART, NICOLAI, ROSSINI, SMETANA, VERDI y WEBER. Orquestas diversas. Directores: A. Scholz, H. Zanotelli y G. Neidlinger. Intercord, 110.302/3. 150 pesetas.

PAVAROTTI, Luciano (tenor) canta **arias** de DONIZETTI y VERDI. Con la Orquesta de la Opera Estatal de Viena. Director, E. Downes. Decca, SXL 6377. 440 ptas.

«RECUERDOS DE LA ALHAMBRA». **Piezas para guitarra** de SOR y TARREGA. A. Segovia. MCA-Philips, 6598865. 500 ptas.

SEGOVIA, Andrés (guitarra) interpreta **piezas** de BACH, FALLA, GIULIANI, HAENDEL, MILAN, SOR, VILLA-LOBOS y VISEE. MCA-Philips, 6598868. 500 ptas.

«ANDRES SEGOVIA EN ESCENA». **Piezas** de BACH, CASSADO, DUARTE, HAENDEL, PURCELL y D. SCARLATTI. MCA-Philips, 6598866. 500 pesetas.

ALTA FIDELIDAD

oboe

DISCOS

SONIDO

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

BRAVO MURILLO, 6

TELFS. 445 12 59 - 448 03 14 - MADRID-3

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

EU TEÑO UN CRAVO CRAVADO NO FONDO DO CORAZON... (1)

Ignoro si Galicia, hace miles de años, cometió algún horrible pecado que ahora purga. Quizás haya «nacido» con Piscis y Neptuno en la casa XII, con Júpiter en oposición y Marte en el ascendente. De cualquier forma, nada tiene de extraño que Galicia fuera el único punto de la península en la que arraigó una doctrina dualista —el priscilianismo—. La suerte que le cupo a Prisciliano parece ser premonitoria del destino que le aguardaba a su diócesis. La historia de Galicia da motivos más que sobrados para ser fatalista, porque desde los tiempos de Mari-Castaña las estamos llevando todas en el mismo carrillo.

En Galicia —país en el que los caciques parecen nacer por generación espontánea—, las fuerzas vivas dijeron el 16 de junio, en discurso anti-heraclitiano: «Todo es, nada cambia», y en estos seis últimos meses han dado muestras de cumplir su lema. La pobre Euterpe es algo así como la Cenicienta en una casa en la que sus hermanas visten harapos y se ve obligada a salir alguna noche —apoyada en una farola— a ganarse el sustento. La creación de la Dirección General de Música no ha venido a variar un ápice esta situación, como mucho ha ratificado el carácter «underground» de toda actividad musical.

Las Asociaciones Filarmónicas, sin darse cuenta del siglo en el que viven, siguen organizando los conciertos con la misma mentalidad, con la misma programación y con la misma amplitud de miras que en el año de su fundación (2). La situación de los Conservatorios varía desde lo chabacano a lo sórdido; ya conocen ustedes lo que pasa en Vigo; de Santiago no les hablo, por pudor; en La Coruña —el único Conservatorio que defiende el carácter de centro de formación musical (en Galicia)— están pensando en pedir limosna a la salida del fútbol... Las Bandas de Música están muriendo de consunción. ¿Las Corales? Mal, gracias. El Arquivo Musical de Galicia, sin crear. La Orquesta de A Coruña, malviviendo (3). La Orquesta de Cámara de Vigo, en Vigo. Eso sí, si alguien no lo remedia, el verano de 1978 va a haber unos Festivales de España más rimbombantes, si cabe, que los de 1977; dinero para la música gallega no habrá, pero para contratar artistas de la agencia Victoria, ¡lo que sea! Y mejor no hablar de las «Temporadas de ópera»; pensar en ellas me da gastritis.

Indudablemente, existen iniciativas dignas de encomio; pero, indefectiblemente, son iniciativas dependientes, única y exclusivamente, de una sola persona o de un grupo concreto. Los «Jueves Musicales de la Universidad» —la única organización de conciertos coherente que existe en Galicia— son lo que son única y exclusivamente por el entusiasmo y la capacidad organizativa de José López Calo; si éste dejase Santiago, dudo que esta labor siguiese adelante (4). La «Asociación Musical Andrés Gaos» parece despertar de un largo letargo, en el que tuvo bastante papel la anémica situación económica. En el Museo do Pobo Galego intentamos crear el Arquivo Musical de Galicia, el Taller de Instrumentos Populares y muchas otras cosas, pero para eso hace falta una subvención suficiente y continuada.

Mientras, la Dirección General de Música y su flamante asesor técnico —D. Antonio Iglesias— nos amenazan con la IX Semana del Corpus Lucense —¡en una ciudad sin la menor vida musical!—, y si no se atreven a organizar la Semana de Música Española es porque el horno no está para bollos. Eso sí, el presupuesto de la Semana de 1977 —concedido y no empleado— no aparece; la reivindicación de que ese dinero —casi cinco millones de pesetas— venga a Galicia, sigue en pie. ¿Para qué?; para el Departamento de Musicoloxía del Múseo do Pobo Galego —podríamos comprar magnetófonos y cámaras cinematográficas, y así comenzar la recogida de materiales folklóricos para su posterior análisis—; y para la Orquesta de A Coruña —podrían montarse **todas** las partituras orquestales de compositores gallegos y dar varios conciertos en distintos puntos de Galicia con sólo dos millones—.

Claro que es ingenuo creer que una Dirección General de Música es capaz de resolver estos problemas. En contra de lo que parecen creer los parlamentarios gallegos, que, al fin y al cabo, no son tan representativos —en Galicia la abstención fue de un 50 por 100—, la autonomía de un país es algo más que una bandera y un idioma en documentos oficiales. La autonomía de un país exige la autogestión a todos los niveles, y ésta no está reñida con ningún tipo de convivencia federal. Si nuestro paisano D. Pío Cabanillas quiere (como dice) el desarrollo cultural de Galicia, que apoye la creación de un Departamento de Cultura, autónomo, en Galicia. Lo demás son demagogias electoralistas.—**XOAN M. CARREIRA.**

NOTAS

(1) Rosalía de Castro.

(2) La Sociedad Filarmónica de Santiago indica en sus estatutos que en su presidencia han de estar el rector y el alcalde. Como lógica consecuencia de esto, hace seis años que no se celebra ningún tipo de acto. Ahora parece que hay posibilidades de un renacer de esta Sociedad, según se me comunicó hace unos días.

(3) Al parecer, la Dirección General de Música, dispuesta a seguir la tradición limosnera de la Comisaría Nacional de la Música —al fin y al cabo, son las mismas personas en los mismos cargos, pero con diferente denominación (hay un refrán portugués al respecto: «A mosca cambea, pero a merda non varía»)—, ha concedido a la Orquesta de La Coruña una subvención» para dar tres conciertos en La Coruña, Ferrol y Santiago.

(4) El rector de la Universidad de Galicia ha sabido ganar un acrisolado prestigio por su empeño en no apoyar cualquier tipo de iniciativa mínimamente universitaria. Este prestigio corre parejo al que goza en el ámbito político, después de negarse a apoyar la convocatoria pro-autonomía. Por su parte, el vicerector de Extensión Cultural ha demostrado auténtica voluntad de bien hacer en el campo que le corresponde, no sólo en el campo musical, sico en el teatral, y próximamente es de suponer que en otros. Su problema fundamental es (¡cómo no!) el económico.

En Santiago de Compostela ha tenido lugar una de las escasas conmemoraciones -si no la única- del Centenario del Fonógrafo en la Universidad española

Entre el 28 y el 30 de noviembre la Universidad de Santiago celebró la Conmemoración del Centenario del Fonógrafo. Aparte de las conferencias ilustrativas y una audición de grabaciones primitivas, se unían como atractivos varias horas diarias de audición de novedades discográficas y la exposición de aparatos antiguos conjuntamente con los de vanguardia. La «estrella» de la exposición era, sin duda, un hilófono construido en 1946 por D. José Portela Seijo, de El Ferrol; el aparato, inventado por él, funciona con hilo de ferrocromo, tiene un ruido de fondo casi nulo y posee una fidelidad asombrosa. Otras curiosidades eran un gramófono a motor de aire condensado, un gramófono de 1914 con reflector de sonido en vez de trompeta, y entre los aparatos modernos el plato Beogram 6000 con un brazo de lectura tangencial controlado electrónicamente. El Sr. Claus Velten, apasionado de los aparatos antiguos y propietario de las piezas más atractivas, presentó varias veces al día los aparatos, explicando sus cualidades y demostrándolas. Otro de los logros del Padre López Calo, cerebro de la conmemoración, fue el que, durante una semana, los universiatrios pudieran adquirir los discos de música clásica con un 20 por 100 de descuento; en esto colaboraron todos los sellos discográficos, excepto Fonogram y Polydor.—X. M. C. A.

o de Educación, Cultura y Deporte 2012

VALENCIA

El pianista valenciano P. García Chornet, que ha obtenido un gran éxito en su gira por diversas capitales norteamericanas.

ORQUESTA MUNICIPAL. — Estupendo concierto el que dirigió Eduardo Cifre Gallego, con batuta consciente, vigorosa y juvenil, para ofrecernos esa sabrosa pieza que es **El salón México,** junto con la **Quinta sinfonía** de Shostakovich, obra brillante, densa, con pasajes nada fáciles, y que sirvió para poner a prueba a nuestra Orquesta y su director, que salieron bien airosos de su comprometida tarea. El programa tenía otro aliciente: el **Concierto número 2 para violín y orquesta,** de Prokofieff, que tuvo como extraordinario solista a Agustín León Ara, que al enfrentarse con esta obra, de más espinas que flores, técnicamente hablando, nos demostró ser un violinista de gran valía. Supo ser dulce y sensible en los pasajes líricos, y torrencial y dominador en los momentos más desbordantes de la obra, consiguiendo un éxito total, que compartió con los profesores de la Orquesta y el competente director, Eduardo Cifre.

SOCIEDAD FILARMONICA.—Siempre he dicho que si no fuese por esta entidad, en Valencia sería muy difícil escuchar esa deliciosa música de cámara (tríos, cuartetos, etc.) que tan necesaria resulta para apreciar la belleza e importancia de ese tipo de música, un poco intimista.

Así, pudimos disfrutar oyendo al Cuarteto Kosice, fundado en Eslovaquia hace un lustro, pero que tiene ya una calidad artística de primerísima categoría, como lo evidenció en los **Cuartetos** de Mozart y Dvorak, y también en los **Quintetos** con guitarra de Bocherini y Castelnuovo-Tedesco, obras estas últimas con la participación del catedrático y gran concertista de guitarra José Luis Lopategui, que estuvo a la altura que las obras exigían, mostrando una técnica admirable y una compenetracón bien matizada con el citado Cuarteto Kosice, recibiendo todos el más cálido y afectuoso aplauso del público.

CONSERVATORIO.—Una vez más hemos de elogiar no solamente la gran labor docente que se lleva a cabo en unas condiciones que reclaman a gritos ya el nuevo Conservatorio prometido, sino que hemos de destacar la amplia programación de conciertos y conferencias que se vienen dando en pro de esa cultura musical que tanto precisamos. El director, Sr. Seguí, y el profesorado a sus órdenes trabajan con ese tesón y entusiasmo que sólo los auténticos amantes del arte brindan siempre, contra todos los obstáculos. Tarea ardua y positiva, que quizá nunca les agradeceremos bastante.

Digamos que la Orquesta del Conservatorio inició una serie de conciertos bajo la dirección de José Ferriz, tanto en Valencia como en algunas localidades foráneas, realizando así una verdadera labor de difusión musical en una tierra donde, por carecer de ese ansiado palacio de la Música, creo que andamos bastante retrasados todavía en lograr ese nivel medio aceptable que todos debieran tener ya, sobre todo la juventud, que aún no es lo mayoritaria que debiera ser en nuestro ambiente musical. Precisamente, pensando en esa juventud ya con cierta cultura general, pero que de música clásica ha oído bien poca, se han organizado en nuestro Conservatorio unos conciertos matinales, que se vienen dando todos los viernes, en los que se hará una exposición didáctico-musical de las obras, para que esa juventud valenciana de hoy tenga una oportunidad gratuita de saborear la buena música y despertar así su sensibilidad (el que la tenga, claro). El primero de estos conciertos ha tenido una excelente acogida de ese público estudiantil (esperemos que no quede todo en simple curiosidad y que asistan tan nutridamente todos los viernes). Mario Monreal, el gran pianista valenciano, abrió este primer concierto, dedicado al piano romántico, con obras de Beethoven, Schumann y ese Liszt redivivo gracias a su extraordinaria maestría y sensibilidad. Un éxito que hay que agradecer al Conservatorio —atinadas y convincentes las explicaciones del director, Salvador Seguí, como prólogo a las obras interpretadas por Mario Monreal— y que ha patrocinado la Fundación March. Esperemos que esta bendita semilla musical que ahora se esparce traiga los frutos apetecidos.

EXITOS DE P. GARCIA CHORNET.—Nos complace sumamente dar cuenta del éxito que ha obtenido el concertista y profesor de Piano de nuestro Conservatorio, Perfecto García Chornet, en su gira por las Universidades y diversos centros musicales de Washington, New York, Norfolk, etcétera, con obras de música española. Las críticas han sido todas muy elogiosas —incluo la del **New York Times**— y resaltan todas la experiencia, sensibilidad y fuerza seductora de este excelente pianista valenciano. Nuestra cordial enhorabuena.—**LUIS MARTINEZ RICHART.**

CONCURSO NACIONAL DE DIRECCION DE ORQUESTA «MANUEL PALAU» (VALENCIA)

Con el fin de honrar la memoria del ilustre compositor valenciano Manuel Palau Boix, al propio tiempo que favorecer la difusión de su obra orquestal, el Conservatorio Superior de Música de Valencia, en colaboración con el Excmo. Ayuntamiento de la ciudad, la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Valencia, la Sociedad Filarmónica y la Sociedad Valenciana de Amigos de la Opera, bajo los auspicios de la Dirección General de Música del Ministerio de Cultura, convoca el Concurso Nacional de Dirección de Orquesta «Manuel Palau», cuya celebración se desarrollará de acuerdos con las siguientes

BASES

1.ª Podrán tomar parte todos los directores de orquesta españoles que no hayan cumplido los cuarenta años de edad el día 31 de marzo de 1978.

2.ª La celebración del Concurso tendrá lugar en el salón de actos del Conservatorio Superior de Música de Valencia, dando comienzo el día 10 de abril de 1978, finalizando el plazo de admisión de solicitudes el día 31 de marzo del mismo año 1978.

3.ª El concurso constará de tres pruebas:

a) Prueba de admisión, en la que sólo podrán ser elegidos por el Tribunal un máximo de 12 concursantes.

b) Prueba eliminatoria, en la que sólo podrán ser elegidos por el Tribunal un máximo de cinco concursantes.

c) Prueba final, en la que el Tribunal elegirá a los dos vencedores del Concurso.

4.ª Para ser admitidos a las pruebas del Concurso los solicitantes deberán acreditar, documentalmente, sus estudios y actividades en la dirección musical, así como los premios y galardones obtenidos.

5.ª Junto con el boletín de inscripción, los solicitantes deberán remitir la cantidad de 1.000 pesetas. Asimismo deberán abonar 1.000 pesetas en el momento de su presentación en la Secretaría del Concurso, que deberá tener lugar el mismo día del comienzo del Concurso, a las diez horas.

6.ª Las obras obligadas para cada una de las pruebas serán las siguientes:

a) Prueba de admisión: **Ifigenia en Aulida,** de Ch. W. Gluck (obertura), orquestación de R. Wagner. **Egmont** (obertura), de Beethoven. **Dos sonatas,** de A. Soler-M. Palau.

b) Prueba eliminatoria: **Primera sinfonía en Do mayor,** de Beethoven. **Octeto,** para instrumentos de viento, de I. Strawinsky (versión 1952). **Homenaje a Debussy,** de M. Palau.

c) Prueba final: **El amor brujo** («ballet»), de M. de Falla. **Concierto número 3 en Mi bemol mayor,** para trompa y orquesta, de W. A. Mozart. **Divertimento,** de M. Palau.

7.ª El dirigir o no de memoria quedará a la elección de los concursantes, que no dispondrán de ensayo previo con la orquesta en la prueba de admisión. En las pruebas eliminatoria y final, los concursantes dispondrán de un ensayo previo con la orquesta, cuya duración será fijada por el Tribunal.

8.ª En cada una de las tres pruebas, que serán públicas en todos sus ejercicios, el Tribunal podrá exigir la interpretación de cualquiera de las obras en su totalidad o sólo en parte.

9.ª Se establecen los siguientes premios:

Primer premio, patrocinado por la Dirección General de Música, dotado con la cantidad de 250.000 pesetas en metálico y las siguientes actuaciones: un concierto con la Orquesta Municipal de Valencia en el año 1979; un concierto con la Orquesta Municipal de Valencia para la Sociedad Filarmónica, en la fecha que de común acuerdo se fije; dirección de una ópera o de un concierto con orquesta acompañando arias de ópera, para la Sociedad Valenciana de Amigos de la Opera.

Segundo premio, patrocinado por la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Valencia, dotado con la cantidad de 100.000 pesetas en metálico y la dirección de dos conciertos con la Orquesta del Conservatorio de Valencia en el año 1978, patrocinados igualmente por la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Valencia.

10. El Tribunal que ha de juzgar el Concurso, que será designado por la Comisión Organizadora, con la colaboración y asesoramiento de la Dirección General de Música, estará integrado por cinco ilustres músicos españoles, elegidos entre directores de orquesta, críticos musicales y compositores.

11. Queda entendido que los concursantes, por el solo hecho de participar en el Concurso, aceptan todas y cada una de las disposiciones incluidas en las bases del mismo.

12. Las solicitudes de inscripción deberán ser remitidas al Conservatorio Superior de Música de Valencia, sede permanente de la Secretaría del Concurso «Manuel Palau», con dirección en la plaza de San Esteban, 3, Valencia-3, teléfonos 331 92 94 y 331 92 21, donde los interesados pueden dirigirse en solicitud de información.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

directorio comercial

PIANOS, ORGANOS Y ACORDEONES

DISTRIBUIDORA GENERAL DE PIANOS
Ctra. de La Coruña, km. 17,200
Teléfs.: 637 10 04-08-012
LAS ROZAS (Madrid)

ENRIQUE KELLER
Apartado 15
Teléf.: 85 14 45
ZARAUZ (Guipúzcoa)

GARIJO
Santiago, 8
Teléfs.: 248 17 94 – 248 05 13
MADRID – 13

GARRIDO-BAILEN
Mayor, 88
Bailén, 19
Teléf.: 248 28 29
MADRID-13

HAMMOND IBERICA, S.A.
Bolivia, 239
Teléfs.: 308 35 62 - 308 35 66
BARCELONA-5

HAZEN
Juan Bravo, 33
Teléfs.: 275 34 24 -225 90 33
MADRID-6

LETURIAGA
Corredera Baja, 23
Teléfs.: 222 45 08 – 232 73 55
MADRID – 13

MAXPER, S.A.
Carretera de Andalucía Km. 12, 600
Teléfs.: 695 91 00 – 04 – 08
GETAFE (Madrid)

REAL MUSICAL
Carlos III, 1
Teléfs.: 248 09 24 - 247 63 65
MADRID-13

RINCON MUSICAL
Plaza de las Salesas, 3
Teléfs.: 419 59 14 – 419 29 19
MADRID – 4

RODAMILANS
Marqués del Puerto, 9
Teléfs.: 415 52 55 -415 52 44
BILBAO-8

RODES
Avda. Catedral, 6 y 8
Teléf.: 310 04 90
BARCELONA-2

SPA MUSIC, S.A.
Avda. de las Arboledas, 23
POL. INDUSTRIAL LA POSTURA,
Km. 25 carretera Andalucía
Teléf. 895 11 49
VALDEMORO (Madrid)

GUITARRAS, CUERDAS Y ACCESORIOS

CAPRICE, S.A.
Cuerdas para Guitarra
Padre Urbano, 1
Teléf.: (96) 366 80 12
VALENCIA - 9

GARIJO
Santiago, 8
Teléfs.: 248 17 94 – 248 05 13
MADRID – 13

GARRIDO-BAILEN
Mayor, 88
Bailén, 19
Teléf.: 248 28 29
MADRID-13

JUAN ESTRUCH
General Primo de Rivera, 30 - 32
Teléfs.: 301 98 41 – 302 32 97
BARCELONA - 2

LETURIAGA
Corredera Baja, 23
Teléfs.: 222 45 08 – 232 73 55
MADRID – 13

LLUQUET
Avda. del Oeste, 43
Teléf.: 22 73 45
VALENCIA-1

REAL MUSICAL
Carlos III, 1
Teléfs.: 248 09 24 - 247 63 65
MADRID-13

INSTRUMENTOS DE VIENTO, PERCUSION Y VARIOS

GARIJO
Santiago, 8
Teléfs.: 248 17 94 – 248 05 13
MADRID – 13

GARRIDO-BAILEN
Mayor, 88
Bailén, 19
Teléf.: 248 28 29
MADRID-13

LETURIAGA
Corredera Baja, 23
Teléfs.: 222 45 08 – 232 73 55
MADRID – 13

LLUQUET
Avda. del Oeste, 43
Teléf.: 22 73 45
VALENCIA-1

REAL MUSICAL
Carlos III, 1
Teléfs.: 248 09 24 -247 63 65
MADRID-13

INSTRUMENTOS DE ARCO

Violines – Violas – Violonchelos y Contrabajos

GARIJO
Santiago, 8
Teléfs.: 248 17 94 – 248 05 13
MADRID – 13

o de Educación, Cultura y Deporte 2012

MATERIAL DIDACTICO MUSICAL

ENRIQUE KELLER
Apartado 15
Teléf.: 85 14 45
ZARAUZ (Guipúzcoa)

GARIJO
Santiago, 8
Teléfs.: 248 17 94 – 248 05 13
MADRID – 13

GARRIDO-BAILEN
Mayor, 88
Bailén, 19
Teléf.: 248 28 29
MADRID-13

LLUQUET
Avda. del Oeste, 43
Teléf.: 22 73 45
VALENCIA-1

REAL MUSICAL
Carlos III, 1
Teléfs.: 248 09 24 - 247 63 65
MADRID-13

EDITORES, LIBROS Y PARTITURAS

EDICIONES QUIROGA
Alcalá, 70
Teléf.: 276 39 50
MADRID-9

Canuda, 45
Teléf.: 231 08 86
BARCELONA-2

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

GARRIDO-BAILEN
Mayor, 88
Bailén, 19
Teléf.: 248 28 29
MADRID-13

HAL LEONARD DE ESPAÑA, S.A.
Talleres, 9, pral.-A.
Teléfs.: 302 27 44 - 302 25 92
BARCELONA-1

REAL MUSICAL
Carlos III, 1
Teléfs.: 248 09 24 - 247 63 65
MADRID-13

DISCOS, CASSETTES Y CARTUCHOS

BASF
Paseo de Gracia, 99
Teléf.: 215 13 54
BARCELONA-6

DISCOPHON
Valencia, 288
Teléf.: 215 13 70
BARCELONA-7

DISCOS C.B.S.
Avda. Generalísimo, 25
Teléfs.: 455 38 45 - 455 40 26
MADRID-16

DISCOS COLUMBIA
Libertad, 24
Teléf.: 221 10 95
MADRID-4

EMI-ODEON
Tuset, 23-25
Teléf.: 227 31 81
BARCELONA-6

Plaza Ramales, 2
Teléf.: 242 52 07
MADRID-13

ENSAYO
Zaragoza, 16, 3.º-5.ª
Teléf.: 217 55 80
BARCELONA-6

FONOGRAM
Avda. América/Hernández de Tejada
Teléf.: 267 42 00
MADRID-27

HISPAVOX
Torrelaguna, 64
Teléf.: 415 23 04
MADRID-27

HI-FI

ATAIO INGENIEROS
Enrique Larreta, 12
Teléfs.: 733 05 62 -733 37 00
MADRID-16

COMERCIAL EAR
Av. de Sarriá, 67 - bis
(esquina Taquígrafo Garriga)
Teléf.: 239 31 03
BARCELONA (15)

COMERICA HI-FI
General Cabrera, 21
Teléfs.: 270 28 51 - 279 80 21
MADRID - 20

EAR
H. Fournier, 21
Teléf.: 25 34 11
VITORIA

EUDEL
Ventalló, 76
Teléfs.: 213 70 76 -257 62 03
BARCELONA-13

FOX
Calle Alta, 60
Teléf.: 23 97 66
SANTANDER

GERMAN INDUSTRIAL
Consejo de Ciento, 368
BARCELONA-9

MABEL
Ripollés, 84
Teléf.: 235 40 00
BARCELONA-13

PROSON
Rda. General Mitre, 174
Teléf.: 211 85 04
BARCELONA-6

REIEL
Manigua, 50
Teléfs.: 340 08 00 - 340 07 16
BARCELONA-16

VIETA
Bolivia, 239
Teléfs.: 307 47 12 - 307 47 16
BARCELONA-6

MECANICOS AFINADORES

GARRIDO-BAILEN
Mayor, 88
Bailén, 19
Teléf.: 248 28 29
MADRID-13

MAXPER, S.A.
Carretera de Andalucía Km. 12, 600
Teléfs.: 695 91 00 – 04 – 08
GETAFE (Madrid)

REAL MUSICAL
Carlos III, 1
Teléfs.: 248 09 24 - 247 63 65
MADRID-13

RINCON MUSICAL
Plaza de las Salesas, 3
Teléfs.: 419 59 14 – 419 29 19
MADRID – 4

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

PIANOS

BECHSTEIN

Erard

GAVEAU

PLEYEL

SCHIMMEL

KAWAI

zender

Las grandes marcas reunidas en

GARRIDO • BAILEN

Mayor, 88 - Bailen, 19 - Tel.: 2 42 45 01/2
MADRID - 13

ORGANOS
TODA LA
GAMA DEL
INCONFUNDIBLE
SONIDO
HAMMOND

de Educación, Cultura y Deporte 2012

KAWAI PIANOS

RODAMILANS

IMPORT-EXPORT

Marqués del Puerto, 9 Telfs. 415 52 44 - 55

BILBAO–8

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