



HAZEN

*Representante en España de las
primeras marcas mundiales:*

August Förster
Blüthner
C. Bechstein
Rönisch
Steinway & Sons
Yamaha
Zimmermann

Juan Bravo, 33

MADRID-6

RITMO

AÑO XLV • ENERO-FEBRERO 1975 • NUMERO 448

Inscrita con el número 339 en el Registro de Empresas Periodísticas de la Dirección General de Prensa

Dirección y Redacción: Francisco Silveira, 15. MADRID-6 (España).
Teléfonos 734 69 37 - 401 07 40

Dirección telegráfica: RITMO. - Madrid

Delegación y Redacción para Cataluña:
Vía Layetana, 40 BARCELONA-3. Teléfono 310 29 64

Precio de suscripción. ESPAÑA: Año, 450 ptas. Número suelto, 75 ptas.
Atrasado, 60 ptas. EXTRANJERO: 10 dólares U.S.A.

Depósito legal: TO. 2 - 1958

Composición y ajuste: Poré Martín. Canillas, 15.

Impreso en España por GREFOL. Avda. Pedro Díez, 16. Madrid - 19

Director:

F. RODRIGUEZ DEL RIO

Subdirector:

Antonio Rodríguez Moreno

Redactor-Jefe:

Fernando Rodríguez Polo

EQUIPOS REDACCIONALES

EQUIPO MOVIL

Coordinación:

María Dolores Vega Muñoz.

Redactores:

José Miguel López.

José Angel García García.

ESTUDIOS Y PANORAMICAS

Coordinación:

José Luis Pérez de Arteaga.

Redactores:

Manuel Chapa Brunet.

Juan Antonio Lucas.

Raúl Rey.

CRONICAS MUSICALES

Redacción:

Fernando López y Lerdo de Tejada.

EL DISCO CLASICO

Coordinación:

Pedro Machado de Castro.

Redactores:

Gonzalo Alonso Rivas.

José Luis García del Busto.

Manuel Montero Vallejo.

José Ignacio de la Peña.

Ramón Ortiz Ramis.

José Prieto Marugán.

Joaquín Rubio Tovar.

ALTA FIDELIDAD

Redacción:

Juan Ramón Pérez Garraleta.

JAZZ

Redacción:

José Miguel López.

RITMO JOVEN

Coordinación:

Antonio Cordón Portillo.

Redactores:

José Luis Silvestre.

Antonio Alvarez Rodil.

Luis Miguel Estero Brox

Ricardo Collado Arranz

CORRESPONSALES NACIONALES

Alicante.—Ricardo Ruiz Baquero.

Asturias.—Pedro Luis Menéndez.

Baleares.—Lorenzo Galmés.

Barcelona.—Rosa Beatriz Pérez Arés.

Burgos.—María Jesús García de la Mora.

Cádiz.—Diego Navarro Mota.

Castellón.—Francisco Vicent Doménech.

La Coruña.—Julio Andrade Malde.

Las Palmas de Gran Canaria.—Carmelo Dávila Nieto.

Lérida.—Alicia Font Puig.

Logroño.—J. Luis Rouret Tejada.

Málaga.—Salvador Betés.

Orense.—Evencio Baños Rodríguez.

San Sebastián.—Gloria Vignau.

Salamanca.—Dámaso García Fraile.

Santander.—Esteban Vélez.

Segovia.—M.ª del Carmen Gruber.

Tarragona.—Luis Traver Roselló.

Toledo.—Conrado Bonilla.

Valencia.—Luis Martínez Richart.

Bilbao.—José Urquijo Respaldiza.

Valladolid.—Miguel Frechilla del Rey.

Zamora.—Alberto Gatóo Gómez.

CORRESPONSALES EXTRANJEROS

Europa.—Nicolás Koch-Martín.

Rosario Marciano.

Estados Unidos.—Célica Villalón.

Sudamérica.—Néstor Echevarría.

Leticia Pagano.

Sergio Curia.

EQUIPOS GRAFICOS

Barahona y J. Azurmendi

Rótulos

Manuel Pliego

Que los redactores de nuestra Revista estén agrupados en equipos no les impide poder colaborar en cualquier otro distinto del suyo.

Editorial

nueva imagen

En el decurso de estos últimos años españoles la panorámica del ambiente musical patrio ha sufrido tal transformación —de signo positivo, naturalmente— en casi todos los campos de la Música que la imagen que ofrece hoy al mundo es francamente halagadora y reflejo fiel de un desarrollo que supera las más altas cotas a que hayan podido llegar otros sectores del país. De ello debemos sentirnos satisfechos y reconocer en su justa medida su correspondiente porcentaje en el mérito a que son acreedores a los responsables de esos resultados, y atribuible en mayor proporción a la política musical de nuestro Estado. Ahora bien, la aceleración de ese desarrollo musical ha sido tan grande, y en algunos momentos tan brusca, que en los presentes tiempos consideramos que es llegada la hora de establecer una justa ponderación, para evitar la caída en una «inflación» que pudiera poner en peligro no ya este avance en sí, sino el mantenimiento de los niveles alcanzados, ponderación necesaria para evitar incluso un confusiónismo desorientador que habría de resultar funesto.

A esa justa ponderación por la que abogamos habría que contribuir mucho el detenido análisis por nuestra prensa especializada de la vasta problemática musical española, y, además, el más constante y amplio diálogo de los promotores de nuestro desarrollo musical —tanto estatal como privado— con aquellos más directos beneficiarios de su política musical y que deben ser sus más firmes colaboradores.

RITMO, como decana de la prensa especializada musical española, acorde con esa nueva imagen que musicalmente presenta el país, y ofreciendo también la suya —como ostensiblemente vienen comprobando nuestros lectores—, siempre estuvo en esa línea de «luz y taquígrafos» para iluminar el laberíntico camino de la música y de los músicos en España. Ahí están decenas de sus citas expresivas en un libro de reciente publicación que ha pretendido analizar en cifras la vida musical española (1). En esta hora, hoy como ayer, estamos empeñados en el mejor y más fiel cumplimiento de nuestra misión periodístico-musical, y constituiremos avanzada en ese sereno estudio de la vasta problemática musical patria y seremos vehículo de aquel diálogo que la profesión y afición musical desean mantener con quienes, a nivel estatal o privado, conducen la Música en nuestro país.

Nuevos tiempos, que traen nuevos problemas, y nuevas generaciones, que desean ser partícipes en ese desarrollo musical, no contestataria, sino constructivamente, con su consciente aporte.

A nuestro ya ancho «campus» musical acceden amplios sectores de nuestra juventud, la universitaria en primera línea. Esta juventud nos emplaza a todos para ofrecerle la más justa imagen de la panorámica musical española, una veraz y nueva imagen...

(1) La Música en cifras, de Manuel Valls Gorina. Plaza y Janés, Barcelona.

Los mejores discos clásicos 1974

Premios a las mejores producciones fonográficas del año 1974,
otorgados por miembros de la sección «El disco clásico» de
la Revista RITMO:

1. MUSICA SINFONICA.—**Roméo y Julieta**, de Prokofiev. Orquesta de Cleveland; director, Lorin Maazel (Decca).
2. MUSICA DE CAMARA.—**Obra para cuarteto de cuerdas**, de Anton Webern. Cuarteto La Salle (Deutsche Grammophon).
3. MUSICA INSTRUMENTAL.—**Momentos musicales y Sonata en La menor**, D. 784, de Schubert. Alfred Brendel, piano (Philips).
4. OPERA.—**Turandot**, de Puccini. Montserrat Caballé, Joan Sutherland, Luciano Pavarotti, Nicolai Ghiaurov; Coro John Alldis; London Philharmonic Orchestra; director, Zubin Mehta (Decca).
5. MUSICA CORAL.—**Escenas del «Fausto» de Goethe**, de Schumann. Dietrich Fischer-Dieskau, Elisabeth Harwood, Peter Pears, John Shirley Quirk; Coros del Festival de Aldeburgh y de la Wandsworth School; Orquesta de Cámara Inglesa; director, Benjamín Britten (Decca).
6. MUSICA DE VANGUARDIA.—**Soledad interrumpida y Comme d'habitude**, de Luis de Pablo. Realización Electroacústica de Estudio Alea; Jorge Zulueta, piano (Hispanavox).
7. INTERPRETE DEL AÑO (**Labor discográfica**).—Bernard Haitink, representando al conjunto de sus grabaciones editadas en 1974 la **Sinfonía número 9** de Mahler (Philips).
8. GRABACION HISTORICA.—**Las «Nueve sinfonías» de Beethoven**, por Arturo Toscanini, con la Orquesta de la NBC (RCA).
9. GRABACION TECNICA.—**Obertura 1812, Francesca da Rimini, Marcha eslava**. Orquesta del Concertgebouw (Amsterdam); director, Bernard Haitink (Philips).
10. MUSICA ANTIGUA.—**Orfeo**, de Claudio Monteverdi. Solistas; Concentus Musicus, de Viena; director, Nikolaus Harnoncourt (Telefunken).
11. PRODUCCION ESPAÑOLA.—**Officium Hebdomadae Sanctae**, de Tomás Luis de Victoria. Coro de Monjes del Monasterio de Silos (Hispanavox).
12. CLASICOS DEL SIGLO XX.—**Petrouchka**, de Strawinsky. Orquesta Filarmónica de Nueva York; director, Pierre Boulez (CBS).
13. MEJOR OFERTA.—**Integral de los Conciertos para clavicémbalo**, de Bach. Leonhardt Consort; Gustav Leonhardt, cémbalo (Telefunken).
14. NOVEDAD SIGNIFICATIVA.—**Et expecto resurrectionem mortuorum y Colores de la ciudad celeste**, de Olivier Messiaen. Ivonne Lloriod, piano; Percusionistas de Estrasburgo; Orquesta del Domaine Musical; director, Pierre Boulez (CBS).
15. LIED.—**Lieder** de Mozart. Dietrich Fischer-Dieskau (barítono), Daniel Barenboim, piano (Voz de su Amo).
16. CICLO.—**«Suites» francesas**, de Bach. Huguette Dreyfuss, cémbalo (Deutsche Grammophon).
17. PRIMERA GRABACION.—Jesús López Cobos, por su interpretación de la **Sinfonía** de Juan Crisóstomo Arriaga con la Orquesta de Cámara Inglesa (Ensayo).

APUNTES PARA UNA CRONICA EN EL DIA DE SANTA CECILIA

Relato de lo acaecido en la reunión de «El Disco clásico» convocada para la elección de «Los mejores clásicos» (Premio RITMO) de la temporada

El día 22 de noviembre de 1974, festividad de Santa Cecilia, se celebró la reunión anual del equipo de «El Disco clásico» que tiene por objeto la elección de los mejores discos editados en el período comprendido entre diciembre de 1973 (inclusive) y diciembre de 1974 (inclusive), según las categorías establecidas de antemano y que son de todos conocidas. Asistieron a esta reunión las siguientes personas: Pedro Machado de Castro—coordinador—, Manuel Chapa Brunet, José Luis García del Busto, Juan Ignacio de la Peña Vela, José Luis Pérez de Arteaga, José Prieto Marugán y Joaquín Rubio Tovar. El sistema seguido para otorgar los premios del disco fue el habitual, es decir, el ajustado al esquema proposición-deliberación-votación-proclamación. Cada uno de los presentes tenía una total libertad para proponer y votar cualquier producción fonográfica aparecida en España en el período antes especificado. A cada miembro de esta reunión le correspondía un voto. La decisión final quedaba vinculada a la mayoría de votos, sin exigirse ni mínimos ni proporción alguna. Antes de comenzar la reunión propiamente dicha se decidió de común acuerdo encomendar la redacción del acta-crónica de la reunión al cronista abajo firmante, que en su calidad de tal no tuvo ni voz ni voto, limitándose a dar fe de lo acaecido en la reunión.

La reunión comienza alrededor de las seis y media. A propuesta de José Luis Pérez de Arteaga, y tras un sucinto repaso al año fonográfico español, el «Disco clásico», como equipo, decide hacer constar dos puntos que le parecen especialmente relevantes a la hora de enjuiciar la temporada:

I. El interés del año 74 discográfico ha sido menor que el del año 73, no por un descenso cuantitativo de producciones, sino por la menor novedad e interés que éstas aportaron.

II. Resulta especialmente desconcertante y lamentable que en el curso del año en el que se conmemoraba el centenario del nacimiento de dos de los más decisivos creadores del siglo XX—Arnold Schönberg y Charles Ives—apenas si se hayan editado discos dedicados a su obra, trascendental para la comprensión de toda la música de nuestro siglo. Este reproche afecta principalmente a la CBS española, ya que la CBS internacional ofrece el mejor y más amplio catálogo discográfico de la obra de ambos compositores.

Tras estas dos «declaraciones globales», realizadas corporativamente con el consenso general, se pasa a la discusión de cada apartado en particular.

I. **MUSICA SINFONICA.**—Son cuatro las propuestas para este apartado, uno de los más importantes y significativos de la lista. Pedro Machado propone el álbum Mendelssohn, de Karajan (DGG); J. L. P. A., el álbum Haydn, de Jochum (DGG); M. Ch. B., **Romeo y Julieta**, «ballet» completo, de Prokofieff (Decca), y J. I. P. V., **Así hablaba Zarathustra**, de R. Strauss, en versión de Karajan (DGG). La discusión pronto queda centrada entre las dos producciones citadas en último lugar. Se procede a votar. **Romeo y Julieta** obtiene siete votos (es decir, todos los posibles). **Zarathustra** obtiene dos. Juan Ignacio de la Peña propone un «ex aequo» que se rechaza por seis votos en contra y sólo uno a favor. Queda, pues, proclamada como la mejor producción sinfónica **Romeo y Julieta**, de Prokofieff, con la Orquesta de Cleveland bajo la dirección de Lorin Maazel. Pedro Machado, con su proverbial buen humor, afirma que, puestos a votar, él votaría antes por Julieta que por Romeo. La broma es generalmente celebrada.

II. **MUSICA DE CAMARA.**—Aquí apenas si se suscita discusión alguna. Dos son los discos propuestos: **Música para cuarteto**, de Webern (DGG), y **Música para cuarteto**, de Berg (DGG). Chapa argumenta a favor del disco de Webern basándose en su superior

novedad de cara a la discografía hispana. Es elegido por unanimidad este disco consagrado a Anton Webern—**Opus 5, 9 y 28**, más el **Cuarteto** de 1905—interpretado por el Cuarteto La Salle. Además de estos dos registros, que monopolizaron el interés en la proposición, se citan como notables otros dos: **Cuartetos** de Mozart por el Cuarteto Collegium Aureum (BASF) y **Quinteto con piano**, de Dvorak, por Rubinstein y el Cuarteto Guarneri (RCA).

III. **MUSICA INSTRUMENTAL.**—J. L. P. A. menciona un nombre: Alfred Brendel; un autor: Schubert, y dos obras: **Sonata en La menor** y **Momentos musicales**. La adhesión es tan inmediata como total. Unico registro propuesto, obtiene el premio por unanimidad. Chapa, tras esta votación unitaria en favor del disco Schubert-Brendel (Philips), propone que sean mencionados como registros especialmente relevantes dos grabaciones pianísticas de Sviatoslav Richter; una, dedicada a Schubert—**Sonata en Si bemol mayor**—; otra, a Beethoven—**Sonata 27**— y Schumann—**Estudios sinfónicos**—. La propuesta de mención es apoyada por todos.

IV. **MUSICA CORAL.**—En este apartado se suscita la primera polémica seria de la reunión. P. M. C. propone **Oficios de Semana Santa**, de Victoria (Hispanavox). José Luis García del Busto, las **Escenas de «Fausto»**, de Schumann (Decca). P. M. C. se opone a esta última propuesta por razones de índole técnico: el álbum no obra aún «oficialmente» en poder de la Revista. La discusión que se plantea a continuación no tiene carácter sustantivo, sino previo o de procedimiento; es decir, no se discute si el **Fausto** merece premiarse o no, sino si debe entrar entre los registros «a priori» susceptibles de premio. Joaquín Rubio Tovar interviene decisivamente en la querrela. Afirma que, a su juicio, RITMO es una revista de difusión e importancia nacionales, y que, por lo tanto, el premio de «El Disco clásico» debe responder a esta vocación de generalidad, sin autolimitarse por razones de índole procedimental. Para Rubio, se deben votar **todos** los discos editados, o, lo que es lo mismo, debe ser considerado susceptible de premio **cualquier** registro editado en nuestro país, o distribuido comercialmente en el mismo, que un aficionado normal pueda comprar en un establecimiento dedicado a la venta de discos. La postura de Rubio es secundada por la generalidad del equipo, a excepción de Pedro Machado, que sigue prefiriendo su punto de vista más restrictivo. Chapa, en un tan bienintencionado como ineficaz intento de conciliar ambas posturas, propone el otorgamiento del premio «sub conditione». La condición consistiría, naturalmente, en el envío oficial del disco. P. M. C. acepta esta propuesta. El resto del equipo la rechaza unánimemente. Acto seguido se procede a la votación del premio. **Fausto** se impone por seis votos a favor. De esta forma la grabación de Fischer-Dieskau, Shirley Quirk, Harwood y Pears con la Orquesta de Cámara Inglesa bajo la dirección de Benjamín Britten (Decca), se impone netamente.

V. **OPERA.**—Tres proposiciones, un largo debate y una cerrada votación caracterizan a este apartado. J. I. P. V. propone **Turandot** dirigido por Mehta. P. M. C., **La Serva padrona**, de Pergolesi, con Ros-Marbá. M. Ch. B., **Parsifal**, de Solti. Tras una amplia discusión sobre los méritos de cada una de las producciones propuestas, la votación arroja una victoria mínima de **Turandot** (tres votos) sobre las otras dos óperas (dos votos). J. L. P. A. propone una mención, generalmente acogida, de **La Bohème**, de Karajan (Decca).

VI. **GRABACION TECNICA.**—Las razones apuntadas por José Luis Pérez de Arteaga en favor del registro Tchaikowsky-Haitink son lo suficientemente concluyentes como para suponer una votación clara en favor de este registro Philips (cuatro votos a favor, uno en contra y dos abstenciones).

VII. **GRABACION HISTORICA.**—Unanimidad absoluta en favor del álbum **Beethoven** de Arturo Toscanini. Su extraordinaria impor-

tancia en la configuración de un «nuevo Beethoven» es argumento más que sobrado para considerarla una producción excepcional. Se proclama por unanimidad. En este apartado no hay ni menciones ni otras candidaturas. A señalar que es la tercera grabación de Toscanini que, consecutivamente, consigue el galardón en esta categoría, y esto en un equipo más bien anti-Toscanini que pro-Toscanini.

VIII. **MUSICA DE VANGUARDIA.**—Chapa propone **Comme d'habitude**, de Luis de Pablo (Clave-Hispavox). P. M. C. propone la obra para cuarteto de Berg. Asombro general. J. L. P. A. arguye una cuestión de fechas que, según él, haría muy problemática la consideración de Berg como un compositor **actual** de vanguardia. La votación arroja un balance muy favorable al disco de De Pablo (cinco votos), por lo que es proclamado premio.

IX. **LABOR DISCOGRAFICA.**—Dos nombres ilustres polarizan las diversas proposiciones: Alfred Brendel y Bernard Haitink. Los dos intérpretes ofrecen un plantel de grabaciones lo suficientemente atractivas como para suceder en este premio a la Academia de San Martín y Neville Marriner, premiados el pasado año. Juan Ignacio de la Peña Vela propone un «ex aequo», que no se acepta. La votación es más clara que lo que las discusiones habían dejado entrever: Haitink obtiene seis votos; Brendel, dos (J. I. P. V., partiendo del «ex aequo», votó a ambos). Como grabación más destacada de Haitink en la que polarizar su labor general premiada se elige por unanimidad su versión de la **Novena sinfonía** de Gustav Mahler (Philips).

X. **PRODUCCION ESPAÑOLA.**—José Prieto Marugán propone un disco de Ensayo dirigido por Jesús López Cobos y dedicado a dos obras de Arriaga: **Sinfonía** y **Los Esclavos felices**. P. M. C. secunda esta proposición. J. L. P. A. prefiere los **Oficios** de Victoria, ya propuestos anteriormente en otro apartado (música coral). Joaquín Rubio Tovar menciona como destacable el disco que Antonio Bacierno dedica a J. S. Bach (**Suites francesas 5 y 6**). La votación es favorable al registro de Victoria (tres discos Hispavox), en el que la mayoría encuentra una mayor trascendencia como producción hispana que la propia del disco de López Cobos. Cinco a dos es el escueto resultado del cómputo. Pedro Machado, sin embargo, no se resigna y sigue abogando, en este caso, para una rectificación de lo votado. De ahí surge una histórica polémica—irrepetible aquí por razones de espacio (y otras)— entre P. M. C. y J. I. P. V. sobre la importancia que, según cada uno de ellos, poseen las obras objeto de la discusión. A hacer notar también que, tras la votación de este apartado, José Prieto abandona la reunión por razones de trabajo.

XI. **MUSICA ANTIGUA.**—Apaciguados los ánimos en parte por los resultados de la propia discusión, en parte por la merienda ofrecida por nuestro anfitrión Arteaga, merienda que P. M. C. califica conforme a su peculiar baremo jerárquico-eclesiástico de «cardenalicia» (el año pasado mereció los honores de «arzobispal»), se pasa al examen del apartado de música antigua establecido el pasado año. J. I. P. V. pone de relieve la cantidad y calidad de grabaciones a considerar esta temporada; a este respecto la mejor de nuestra historia discográfica. Se mencionan como grabaciones a destacar: **Orfeo**, de Monteverdi (Decca); **II Combatimento...**, de Monteverdi (Decca); **II Ritorno...**, de Monteverdi (Decca); la **Resurrección**, de Schütz (Decca); el **Requiem**, de Orlando di Lasso (BASF). Pedro Machado anuncia su preferencia por **II Combatimento...**, disco que considera insuperable tanto en su ejecución como en su contenido. Arteaga, reconociendo estas cualidades, prefiere la versión de Harnoncourt del **Orfeo**, por la enorme importancia que para él tiene esta obra. La votación es bastante cerrada: teniendo en cuenta que algunos miembros del equipo votaron a ambas producciones, **Orfeo** obtuvo cinco votos, por tres **II Combatimento...** A señalar el enorme impacto que en nuestra discografía española han obtenido las grabaciones de la serie Das Alte Werk, de Telefunken, editadas aquí por la Decca.

XII. **OFERTA.**—En toda oferta influyen determinantemente dos factores: calidad y precio. La gigantesca oferta de Navidad editada por la Decca se impone a la asimismo extensa e importante colección de «El Mundo de la Sinfonía», de DGG, en base al argumento económico, ya que su calidad es pareja. Los **Concerti** para clave y orquesta de J. S. Bach en versión de Gustav Leonhart (Telefunken-Decca) se imponen por unanimidad.

XIII. **CICLO.**—Nuevamente una obra múltiple de J. S. Bach será triunfante en este apartado: las **Suites Francesas** por Huguette Dreyfus (Archiv-DGG). Sin embargo, no son pocas las producciones que, en un principio, aspiraban a este galardón. J. L. G. B. propone el ciclo Sibelius de Kamu y Karajan (DGG); J. I. P. V. propone, junto con las **Suites**, el ciclo Haydn de Jochum (DGG); Manuel Chapa Brunet, las **Partitas bachianas** por Leonhardt (Decca); Pedro Machado de Castro, la obra para piano y orquesta de Rachmaninof por Ashkenazy y Previn (Decca). La proposición del coordinador jefe de la sección logra tres votos; dos, las tres restantes, y seis las **Suites francesas** (se entiende que cada jurado votó varias veces a diversas producciones; es decir, no fue una votación excluyente). La propuesta de J. I. P. V. fue, pues, mayoritariamente aceptada.

XIV. **NOVEDADES SIGNIFICATIVAS.**—Esta sección, instaurada el pasado año, pretende premiar las primeras ediciones discográficas hispanas de obras que, sin poder ser consideradas como vanguardistas, juegan un papel primordial en el decurso de la historia de la música. El **Fausto**, de Schumann, propuesto por J. L. G. B., y **Et exspecto resurrectionem mortuorum**, de Messiaen (GBS), propuesto por J. L. P. A., son los dos candidatos principales. Manuel Chapa Brunet añade que, aunque él votará a Messiaen, no cabe olvidar la mención de la **Sinfonía O**, de Bruckner, editada por Philips en versión de Haitink. La votación, no excluyente, sitúa al registro de Messiaen con ligerísima ventaja sobre el **Fausto** (cuatro a tres), lo que le otorga el «palmarés». La versión se debe a Pierre Boulez y la Orquesta del Domaine Musical junto con el grupo de percusión de Estrasburgo. El disco se completa con otra obra de Messiaen: **Colores de la Ciudad celeste**.

XV. **MUSICA DEL SIGLO XX.**—Se trata de uno de los apartados más significativos de toda la lista, y al que concurre un gran número de candidatos. Una vez más, P. M. C. propone la obra para cuarteto de Alban Berg (DGG); J. L. P. A. estima como especialmente relevantes dos grabaciones de Boulez: **Petrouchka** (CBS) y **La consagración de la Primavera** (CBS), «ballets» de Stravinsky. Chapa cita otras dos: el **Pierrot Lunaire**, de Schönberg, por Weisberg (Hispavox) y el **Marteau sans Maître**, de Boulez, por Boulez (BASF). J. I. P. V. completa el cuadro de candidaturas con dos más: la **Consagración**, de Tilson-Thomas (DGG), y el **Concierto para piano y Prometeo**, de Scriabin, con Ashkenazy y Maazel (Decca). Tras la primera votación se produce empate entre la candidatura Berg y el **Petrouchka** de Boulez. Es necesaria una nueva ronda de votos para deshacer esta igualdad. La segunda votación arroja un resultado favorable al disco CBS, con lo que Pierre Boulez obtiene el doblete como director «bilaureado».

XVI. **«LIED».**—Vuelve a producirse aquí la unanimidad total en torno a un disco. Se trata del registro dedicado a diversos «lieder» de Mozart por Dietrich Fischer-Dieskau y Daniel Barenboim (EMI). Obtiene los seis votos posibles. Merecen mención diversos registros: **Schubertiade**, con Ameling, Demus, etc... (BASF); **Die schöne Magelone**, de Brahms, con Fischer-Dieskau y Sviatoslav Richter (EMI); **Lieder**, de Schubert, por Fischer-Dieskau (¡Cómo no!) y G. Moore (EMI); dentro del «lied» sinfónico se mencionan las **Cuatro últimas canciones**, de R. Strauss, por Gundula Janovitz, la Filarmónica de Berlín y H. V. Karajan (DGG). Como puede comprobarse, el panorama del «lied» discográfico ha ofrecido esta temporada producciones de gran interés, lo que no deja de ser una grata sorpresa dentro de nuestra tónica habitual, generalmente refractaria a esta «forma menor», pero decisiva, a la hora de comprender determinados períodos musicales.

XVII. **PREMIO ESPECIAL.**—Con carácter excepcional, Arteaga propone el otorgamiento de un premio especial al director español Jesús López Cobos. Esta propuesta es acogida sin reservas por la mayoría del equipo. Sin embargo, Machado se opone y manifiesta esta totalmente en desacuerdo. Naturalmente, no se trata de que el coordinador de «El Disco clásico» estime a López Cobos como indigno de galardón, sino que, muy al contrario, sigue opinando que merece el premio en el apartado de «Producción española». En otras palabras, P. M. C. considera inoportuno este «premio especial», ya que, para él, López Cobos debe tener sitio en la lista normal. La consecución de este «premio especial» obtiene cinco votos a favor y uno en contra, por lo que, automáticamente, es otorgado.

Terminada la votación, y en un repaso de los registros galardonados destaca, en primer lugar, la reducción de la lista en relación con la del año pasado; 17 discos, en lugar de 20, lo que resulta particularmente coherente con lo expuesto dentro de las «declaraciones generales» del comienzo. También es comentada por los miembros distintos componentes del «Disco clásico» la circunstancia curiosa, y muy significativa, de que cuatro producciones de la oferta de Navidad de la Decca hayan encontrado acomodo en el «palmarés»: el Repiten «nombre» dentro de la lista Arturo Toscanini—que el pasado año obtuvo premio en la misma categoría—y Pierre Boulez, que esta vez con dos discos premiados. Este «doblete» se produjo el año pasado en dos ocasiones (Böhm y Solti). Se comenta asimismo que el premio de «Música de vanguardia» haya vuelto a recaer, por tercera vez consecutiva, en un disco de la misma colección (Clave Hispavox). Tras el cómputo de marcas premiadas, salta a la vista el éxito obtenido por la Decca española, al colocar cinco registros en el «palmarés». Le siguen Philips (tres), CBS, DGG e Hispavox (dos) y EMI, Ensayo y RCA (uno). BASF, la Casa más joven en nuestra discografía, no ha obtenido premio, pero varias de sus producciones han accedido a las votaciones, logrando menciones en diversos apartados.

Tras estas consideraciones colectivas sobre la recién nacida lista, y después de casi tres horas de reunión, ésta se da por finalizada.

Madrid, noviembre de 1974.

MARIO ABRAHAM CORTSCLUB

encuentro con

KARL

BÖHM



(Foto Altaffer)

Es difícil redactar una crónica sobre el homenaje que el Festival de Montreux rindió a Karl Böhm después del magistral artículo que Federico Sopena le dedicara en la **Hoja del Lunes** en la primera semana del pasado septiembre: fue Sopena testigo en Salzburgo de la celebración de los ochenta años de Böhm, edad que el veterano maestro alcanzaba el 28 de agosto. Me limitaré, pues, a la transcripción de los hechos y de las palabras pronunciadas en los Montreux.

Llegaba Böhm a la villa del Septiembre Musical cinco días después de su cumpleaños. Motivo de su viaje: recoger en persona el «Diplôme d'Honneur» que los miembros del Jurado del Premio Mundial del Disco 1973 habíamos discernido en su honor como reconocimiento de su carrera discográfica. Varias personas aguardábamos con Nicole Hirsch en el Hotel Montreux Palace la llegada de Karl Böhm, que había viajado en avión desde Salzburgo hasta Ginebra, para recorrer el trayecto hasta Montreux en automóvil. Böhm llegó con dos horas de retraso y terriblemente cansado: las medidas de seguridad del aeropuerto suizo habían demorado la recepción del equipaje del músico. A pesar de su evidente fatiga, Böhm saludó a todos los presentes con enorme amabilidad e informó a Mme. Hirsch de su deseo de retirarse a descansar unas horas para poder asistir despejado a la ceremonia nocturna en Chillon. Efectivamente, haciendo gala de una vitalidad insólita a su edad, el admirado patriarca mozartiano reaparecía por la noche en el estilo de Chillon con su jovialidad y simpatía características. Tras la entrega de los premios del disco correspondientes a 1974 y la presentación de los «Diplomas Técnicos» a Benjamín Bauer y Toishi Öue, René Klopfenstein, Director del Festival de Montreux, presentó al maestro Böhm, acogido entusiastamente por todos los presentes. Al ofrecerle el «Diplôme d'Honneur», M. Klopfenstein saludó a Karl Böhm con las frases que a continuación transcribo:

«No es solamente a un gran director de orquesta a quien hoy recibimos y saludamos, sin duda el primero de nuestro tiempo, sino también, y muy especialmente, al intérprete ideal de Mozart y Strauss. A lo largo de toda su vida, dilatada, plenísima, ya en Viena, ya en Salzburgo, en Berlín, en Bayreuth, en la Scala o en el Metropolitan; a lo largo de sesenta años de profesión, usted, doctor Böhm, ha revelado no sólo al público, sino también a las orquestas, a los cantantes, a todos los intérpretes que le han rodeado, a todos los artistas a los que siempre ha enseñado algo nuevo, el secreto del **clasicismo**. Usted, el gran intérprete clásico, les ha dado, nos ha dado, el ejemplo de volver al texto y a la penetración profunda en las obras que presentaba.

»Posee usted, además, la cualidad, extremadamente rara, de la humildad ante la música. Contrariamente al proceder de otros intérpretes, usted ha dado siempre una importancia mayor a la obra que la que ha concedido a su propia personalidad; usted nos ha demostrado cómo debía ser escuchado, oído, vivido, un creador como Mozart. En todas partes ha sido usted el director, el maestro, y su **Così fan tutte** de Salzburgo es, desde hace muchos años, una pieza de leyenda inexpresable.

»Ha interpretado usted a Mozart más de cinco mil veces en público; pero su público real, doctor Böhm, consiste en decenas de millones de auditores que cada día escuchan sus versiones gracias al enorme repertorio de piezas que ha llevado usted al disco. Este público escucha diariamente **su** Mozart, **su** Strauss, **su** Schubert, **su** Wagner, **su** Beethoven.

»En fin, le presentamos ahora el Diploma de Honor que el Jurado del Premio Mundial del Disco de Montreux le ha otorgado en recompensa a su labor de intérprete y de director. Se lo presentamos al hombre que ha grabado, sin tacha ni desfallecimiento, las grandes óperas de Mozart y el integral de las **Sinfonías** de este au-



El maestro Böhm agradece la concesión del «Diplôme d'Honneur» ante la atenta mirada de René Klopfenstein (Foto Fehr).

tor, el ciclo en el que usted ha puesto el mismo cuidado en perfilar todas y cada una de las obras, desde la más pequeña página de juventud hasta la gran **Sinfonía «Júpiter»**.

(Las palabras finales de su discurso las pronunció René Klopfenstein en alemán.)

«Muy querido señor Profesor, doctor Böhm: El Jurado del Premio Mundial del Disco me ha encargado complimentarle. Es una gran alegría y un gran honor que haya usted venido personalmente a esta ceremonia de entrega de los premios en calidad de invitado especial y de artista galardonado con el Diploma de Honor mil novecientos setenta y cuatro.»

A continuación, y en medio de incesantes ovaciones, M. Klopfenstein ofreció a Karl Böhm el «Diplôme d'Honneur», que el maestro aceptó visiblemente emocionado. Tras unos momentos de vacilación, el laureado artista se dirigió a los presentes, al principio en voz muy baja, para ir, progresivamente, elevando el tono de sus palabras. Se expresó el Dr. Böhm en los siguientes términos:

«Mis queridos amigos, os estoy muy reconocido. No sé bien cómo expresaros mi agradecimiento. Son tantos homenajes en tan pocos días... Bien, mis queridos compañeros, os agradezco que me permitáis pronunciar estas palabras...»

(Hasta aquí el Dr. Böhm había hablado entrecortadamente; al llegar a este punto, el maestro alzó la voz, dominando su emoción):

«¡Pero parece que en vez de estar aquí para recibir un premio hubiera venido a soportar un castigo! **(Risas del auditorio mezcladas con aplausos.)** No, ni mucho menos; como sabéis, vengo de recibir otro homenaje que ha tenido lugar en Salzburgo el día de mi cumpleaños. En esa fecha, el veintiocho de agosto, se celebró una recepción organizada por las Orquestas Filarmónicas de Viena y de Berlín, mis viejas y queridas colaboradoras en tantos conciertos y óperas, y en ella participaron muchos colegas y amigos, reunidos todos en torno a Von Karajan, que me dedicó unas palabras muy bellas. Os aseguro que nunca, en toda mi vida, tuve un cumpleaños tan hermoso.»

«Debo deciros algo: para mí no hay don ni regalo más grato que poder dirigir a Mozart. ¡Pensad cuánta habrá sido mi alegría al poder pasar el mes de mi cumpleaños dirigiendo su **Così fan Tutte**, que he interpretado tantos años seguidos en Salzburgo! También este año he tenido la oportunidad de volver a montar una de mis obras más queridas, **Die Frau ohne Schatten**, de Richard Strauss. Y para mí supone una enorme impresión el estar aquí en estos momentos. Os lo explicaré.»

«Yo tuve una relación muy estrecha con mi amigo Richard Strauss. Y la última vez que le vi fue aquí. Poco antes de su muerte vine a visitarle a Suiza y estuvimos departiendo al lado de este castillo de Chillon. Yo he trabajado mucho por popularizar la música de Richard Strauss, y sobre todo su **Frau ohne Schatten**, la obra en la que Strauss trataba de evocar a Mozart; y es justamente en esa música donde se encuentra el sentido del carácter de esa evocación. Hace ahora cincuenta y cinco años que se estrenó esa ópera, y durante un mes he tenido la oportunidad de dirigirla, tras muchos años de ausencia del repertorio. También se cumplen ahora cincuenta y cinco años de mi carrera profesional: en esos años yo he tratado de dar todo lo que soy y lo que siento, siempre, en el concierto, en la ópera o en el disco.»

«Os diré también que en estos últimos días ha habido una tercera obra que va muy unida a mi corazón: el día de mi cumpleaños he tenido el privilegio de interpretar la **Séptima sinfonía** de Bruckner; yo os aseguro que no he oído nunca, ni creo que vaya a oírla, música más hermosa que ésta. En fin, el balance de este mes de trabajo en Salzburgo han sido cinco representaciones de **Die Frau**,

otras tantas de **Così** y varios conciertos. ¡Y la verdad es que lo he dirigido todo muy bien! **(Otra vez risas y nueva ovación.)**

«Sobre este premio que me habéis dado, de reconocimiento a mi carrera discográfica, puedo deciros que es un galardón que no esperaba y que nunca había recibido en forma parecida. El disco es una auténtica necesidad para la humanidad, aunque en él falte algo de lo que nosotros llevamos o podemos dar. Estoy muy contento de recibir un premio como éste, os lo aseguro de todo corazón. En fin, estoy realmente cansado y emocionado, y no quiero cansaros a vosotros: quiero terminar esta representación, en la que yo he sido el único personaje, ¡el protagonista del «spiel», el artífice de la comedia! ¡Gracias, gracias para siempre!»

El Dr. Böhm concluyó su alocución en medio del aplauso y el reconocimiento general. Pero no habría de ser ésta su última demostración de gentileza: durante la cena permitió que varias personas nos acercáramos con nuestros magnetófonos para hacerle algunas preguntas. Pude así sostener una pequeña conversación con el maestro. Mi primera pregunta a Karl Böhm fue qué asociación mental inmediata le sugería el nombre de Richard Strauss, recordando la soberbia interpretación que pocas semanas antes había escuchado en Salzburgo al veterano director de su tan querida **Mujer sin sombra**.

—Richard Strauss me recuerda la idea de amistad. Fue uno de mis más grandes amigos, aparte de ser mi mentor. Mi amistad con él se inició en la época en que yo era Director de la Opera de Dresde: yo monté sus últimas páginas operísticas, **Die schweigsame Frau** y **Daphne**, la cual me dedicaría posteriormente. Esto ocurría en mil novecientos treinta y cinco. Luego hizo algunas óperas más, pero ya no fueron tan trascendentales. Desde luego, su ópera favorita era **Die Frau ohne Schatten**, su **Flauta mágica**. Creo que si Strauss hubiera podido ver cómo se ha presentado este año en Salzburgo esta obra se habría sentido enormemente satisfecho. En fin, mi amistad con él se prolongó por espacio de veinte años, durante los cuales pude conocer y estudiar a su lado casi todas sus partituras y, lo que es más importante, pude verle creando muchas de ellas. Yo fui, aparte de esto, uno de los primeros directores que grabaron música de Strauss en vida de éste. En los años treinta, con mi Orquesta de Dresde, interpreté para el disco **Don Juan**, la «suite» de vales del **Rosenkavalier** y fragmentos de **Salomé**: esto lo hice en... **(Böhm se detiene, tratando de asegurarse bien de la fecha)**... en mil novecientos treinta y ocho, sí.

—Con frecuencia se le asocia a usted a la figura de Alban Berg. ¿Conoció a Berg personalmente?

—¡Sí, claro que sí, le conocí muy bien! En el año treinta y uno dirigí **Wozzeck** en Darmstadt, y Alban Berg estuvo presente en las representaciones. Le gustó mucho nuestra versión y me animó a seguir interpretando su obra. Después de Darmstadt, dirigí **Wozzeck** en Salzburgo; luego, en Viena; después, en el Metropolitan de Nueva York; también en Nápoles... Recuerdo que en Nápoles Tito Gobbi debutó conmigo en el papel de «Wozzeck». También programé **Wozzeck** en Buenos Aires, en el Teatro Colón: allí se representó en lengua española durante dos temporadas, y creo que fue un gran éxito. Estas representaciones que le he mencionado tuvieron lugar pasada la guerra, o sea varios años después de la muerte de Berg.

—¿Está usted interesado en la música de los otros dos compositores de la Segunda Escuela de Viena. Arnold Schönberg y Anton Webern?

—Sí, naturalmente. He dirigido más obras de Schönberg que de Webern. Lo que ocurre es que las obras de Schönberg que más me gustan son las de su primera época: la **Noche transfigu-**

rada es una de mis páginas predilectas y la he dirigido varias veces.

—¿Ha trabajado alguna vez la partitura de **Moisés y Aarón**?

—Sí, y la considero apasionante, pero no he tenido nunca oportunidad de dirigirla. Y, sinceramente, no sé si a estas alturas me arriesgaría a dirigirla aunque me lo pidieran.

—Su nombre, doctor Böhm, no aparece vinculado de unos años a esta parte con Anton Bruckner. Creo recordar, sin embargo, que fue usted el primer artista que grabó íntegra una sinfonía de este compositor, la **Cuarta**, con la Orquesta de Dresde.

—¡No sólo la **Cuarta**! También fui el primero en grabar la **Quinta**. Ambas obras las interpreté con la Orquesta de la Opera de Dresde, que era en la década de los treinta una de las mejores de Europa. La Orquesta quedó casi desmantelada con la guerra, pero después se rehizo. Para mí ha sido una alegría enorme volver a Dresde estos últimos meses para grabar **El rapto en el serrallo**. Antes de la guerra grabé allí el **Segundo concierto para piano**, de Brahms, con Backhaus; la **Cuarta** de Brahms y el tercer acto completo de **Los maestros cantores**, aparte de las dos sinfonías de Bruckner que hemos mencionado.

—De cara al futuro, ¿tiene el proyecto de grabar alguna otra sinfonía de Bruckner? Recientemente interpretó usted la **Tercera** para el disco.

—Sí, en efecto. Acabo de concluir la grabación de la **Cuarta**, que he vuelto a interpretar, pero ahora con la Filarmónica de Viena. Tengo la intención de hacer muy pronto la **Séptima** y espero poder grabar también la **Octava**; pero eso no está tan cerca.

—Normalmente utiliza usted la edición Nowack en sus interpretaciones. ¿Tiene alguna razón especial para esta elección?

—Durante varios años empleé las partituras editadas por Haas, pero posteriormente me he convencido de que la edición Nowack es la más auténticamente original. He cotejado muchas veces ambas ediciones y prefiero esta última; además, la diferencia entre una y otra tampoco es muy grande.

—Acaba usted de recibir un premio por el total de su carrera discográfica. Parece obligado preguntarle por sus proyectos más inmediatos en el estudio de grabación.

—Lo más inmediato no ha tenido que ver con los estudios. Me refiero a que la Deutsche Grammophon ha registrado en vivo las interpretaciones que he dado en Salzburgo de **Così fan Tutte**; debo escoger ahora las tomas mejores, y con ellas se harán los discos que contengan la ópera completa. Para completar mi serie Mozart grabaré **Idomeneo** y **La clemencia de Tito**. Entre mil novecientos setenta y cinco y mil novecientos setenta y seis tengo el proyecto de grabar el integral de la música orquestal de Brahms con la Filarmónica de Viena. De esta Orquesta dependen las fechas: el problema con mi orquesta es que tiene que tocar en la Opera todas las noches, pero espero que se puedan arbitrar fechas adecuadas.

—Como director de orquesta, ¿puede decirse que Muck y Walter fueron sus maestros?

—No, de ninguna manera: yo no tuve maestros que me enseñaran a dirigir. Se puede enseñar Solfeo, Armonía, pero no se puede enseñar Dirección de orquesta. Esto es algo que ha de vivirse, no puede aprenderse. A pintar o a esculpir se aprende pintando o

esculpiendo: a dirigir se aprende dirigiendo. Yo nunca estudié una asignatura que se llamara «Dirección de orquestas»; yo aprendí a dirigir poniéndome delante de los músicos y tratando de que me siguieran. Nada más.

—¿Cómo definiría usted, entonces, las características de su estilo orquestal?

—Pues... ¿Usted me ha visto dirigir? (**Böhm pregunta esto muy sonriente**).

—Sí, naturalmente.

—Entonces dígame usted cuáles son **mis** características como director.

—Bien, a mí me parece que usted presta una atención desusada a las indicaciones de «tempo», diferenciando toda la gama que va del «largo» al «vivace», y también creo que atiende mucho a las prescripciones dinámicas.

—Justamente, tiene usted razón. Pues bien, eso que usted ha citado, atención al «tempo» y a las indicaciones dinámicas, es para mí la base de la dirección. Hay otras cosas, sí, pero lo mínimo que puede exigirse a un director es que sepa marcar un movimiento y que contraste las secciones del mismo. Lo demás es secundario.

—Apenas interpreta usted la música de Mahler. ¿No le merece interés este autor?

—He tocado más música de Mahler de lo que se cree. Lo que ocurre es que siempre han sido ocasiones aisladas. La verdad es que su música me interesa, pero no me gusta en exceso. Es muy sofisticada; no sé, a veces dudo de su sinceridad.

—Hay una obra que las generaciones más jóvenes asimilarían muy bien unida a su persona: el **Requiem alemán**. Ya que va a grabar el integral sinfónico de Brahms, ¿no habría posibilidad de que añadiese usted esta partitura al proyecto?

—Me gustaría mucho dirigirla, sí. Es una obra tan bella... Pero le repito algo que le he dicho antes: sólo haría esta obra con la Filarmónica de Viena; sería una cuestión de fechas.

—No quiero cansarle más; sólo una última pregunta: ¿se interesa por algún compositor actual o por alguna obra en particular?

—Me agradecería poder interesarme, pero no puedo. (**Karl Böhm se me queda mirando entre irónico y nostálgico**.) Sencillamente, no puedo leer partituras desde hace algunos años. Tuve dos operaciones de cataratas muy peligrosas: con el ojo izquierdo no veo prácticamente nada. (**Mientras dice esto, se quita las gafas y me señala sus ojos**), y con el derecho mi visión es limitada. Mire, para leer lo que está escrito en este «menú» tengo que llevar el papel a milímetros de mis ojos, ¿comprende? Así no puedo estudiar a Stockhausen. De todas formas, le diré que he oído música de Boulez y de Stockhausen, y la encuentro interesantísima. Pero no le veo ningún camino, ninguna dirección. Bueno, tal vez la tiene, pero yo no **la puedo ver**.

Pasada la madrugada, Karl Böhm abandonó Chillón, no sin haber firmado todos los discos y programas que se le presentaron. Jovial y simpático, se fue feliz, sonriente, sujetando con fuerza, como un preciado regalo, su «Diplôme d'Honneur». Después de su marcha, tuve la impresión de que «Tamino» se había llevado la flauta mágica.

JOSE LUIS PEREZ DE ARTEAGA



Karl Böhm con el autor de este reportaje (Foto Fehr).



OSCAR ESPLÁ:

«QUERIAMOS LIBERARNOS DE LA
SERVIDUMBRE
DEL CANTO POPULAR»

“Acerca de mi concepto de sinfonismo, creo que no podrá haber dudas respecto a cuál creo yo que pueda ser su papel en España... El suponer que el robusto roble sinfónico es capaz de arraigar en el temperamento de Esplá y de dar una rama de auténtico y pujante verdor, es más bien una cualidad envidiable; supone esto, en efecto, que el fenómeno que hasta ahora no había podido realizarse en España, infecundable por la simiente sinfónica, se presenta en Esplá en términos que son nuevos en España, y se presenta de manera valedera y de un modo auténtico, por primera vez. Es otro tipo de sinfonismo distinto al del *Concerto* de Falla, capaz de complementarse con él, y de encuadrar así la total perspectiva de nuestro arte sinfónico contemporáneo, naciendo si se quiere” (1).

Salazar era crítico; músico, no. Era un crítico extraordinario, de grandeza internacional, eso no cabe duda. Sabía escribir música; hizo los *Ramayas*, ese cuarteto que está muy bien, que es muy bonito. Yo le ayudé mucho; sus cosas de composición las repasaba yo; él tenía condiciones, pero no un gran conocimiento técnico de la música; espontáneamente tenía ocurrencias notables, pero al pasarlas al papel había que corregirlas para que fuesen más correctas de expresión; pero además sabía mucho. Como crítico ha sido de los mejores de Europa. Su obra última, *La música en la sociedad europea*, es monumental.

—Maestro Esplá, ¿es correcto hablar de usted, de Falla, Turina y Conrado del Campo como los creadores del sinfonismo español?

—Sí, es correcto. La cosa sinfónica aquí empezó en ese momento con nosotros; Pedrell fue más predicador que compositor. Tiene el mérito de haber enfocado las cosas y de haber influido en Falla. A mí, al principio, me criticaban de que

era poco español, de que era poco folklórico; por eso hice *La nochebuena del diablo*. Porque decían que yo era incapaz; les parecía que tenía la pretensión de ser un Beethoven, sin necesidad del canto popular, cuando era la moda el canto popular. A mí me pareció que esa servidumbre del canto popular había que librarse de ella; para eso ya estaba la zarzuela, y lo que yo quería era liberarme de eso. Por eso hice el *Sueño de Eros* y el *Poema de niños*, que no es más que la forma que le di a la Suite que se premió en Viena, y que no es nada folklórico. Como me decía la crítica que no hacía nada español, hice la *Nochebuena* con temas míos, menos el último del último tiempo, pero con cadencias de tipo popular, y es la cosa que más éxito ha tenido, bueno en fin, y luego ya quise otra vez liberarme de eso, hasta la *Sonata del Sur*, que ya no tiene nada de folklorismo, pero que es español, porque yo soy español, sin necesidad de folklorismos, y además es mediterránea.

“Esplá queda en un lugar único, como un autor inimitado, y ello es lástima, porque se trata de un creador que había logrado ya algo que compositores posteriores, singularmente la generación neocasticista, no lograron del todo: sacar a la música española del localismo y acercarla a los aires europeos. Su *Sonata del Sur* es un hito a destacar; con ella el autor se despoja de todo localismo para profundizar en las raíces de lo español y lo mediterráneo sin necesidad de un pintoresquismo panderetero” (2).

—¿Se puede hablar de un “espíritu mediterráneo”, o esto es sólo una reminiscencia de los postulados de cierta estética nacionalista?

—Pues sí, se puede hablar del “espíritu mediterráneo”. El folklore levantino no se parece en nada al andaluz, por ejemplo; es una cosa muy específica, aun-

que la influencia seguramente es de allí. Esto, desde luego, es más antiguo que la escuela nacionalista. El folklore levantino es más moro que el andaluz, tal vez menos persa. No hay influencia judía. En el Levante hay influencia de África, de los moros.

—En los años treinta usted fue el mentor del llamado “Grupo de Madrid”; ¿influyeron en ustedes los principios de la escuela de los “seis” franceses?

—El mayor de este grupo era yo. También estaba Salazar. Músicos jóvenes entonces no éramos muchos. Yo pertenezco al grupo de Falla, Turina y Conrado del Campo. Allí yo era el más joven, tenía diez años menos que Falla y que Conrado del Campo. En mi época casi estaba yo solo. Luego vinieron más jóvenes; con Salazar, estaban conmigo: Robert Gerhard, Rodolfo y Ernesto Halffter, Bacarisse, que murió en París; Bautista, que lo hizo en Buenos Aires; y de ellos, el que vive, y además es magnífico, es Fernando Remacha, que está en Pamplona.

Influyó mucho en nosotros la tendencia francesa, a partir de Debussy, y luego Ravel. Conmigo la crítica se equivocó mucho; incluso, al principio, Salazar. El hecho de que yo estudiara con Reger, en Alemania, el Contrapunto les hizo creer que tenía influencia germana, olvidándose que luego fui a Francia con Saint-Saëns a estudiar Orquestación. Siempre he estado más inclinado a lo francés, porque es más latino; luego creo que me he librado de todas estas influencias para hacer una cosa mía personal, no sé si buena o mala, pero personal.

—¿Querían hacer un sinfonismo con conciencia de tal, o sus obras fueron una consecuencia de la evolución musical española?

—No, fue un proyecto de todos de ponernos a la altura de otros países y de dejar de lado a la zarzuela, que ya estaba bien.

Yo estimo mucho a los autores de zarzuela; bueno, a todos no. Estimo mucho

(1) ADOLFO SALAZAR: *Música y músicos españoles*, 1928.

(2) TOMÁS MARCO: *La Música de la España Contemporánea*, 1970. “Temas Españoles”, número 508.

a Chapí, que tenía un gran talento musical; a Bretón, cuya Verbena de la Paloma es un prodigio de pequeña gran obra, y a Fernández Caballero y su Gigantes y cabezudos. Hay zarzuelas, como La bruja, de Chapí, que pueden competir con óperas del mundo entero. El último compositor fue para mí Amadeo Vives; luego cayó mucho la cosa, hasta convertirse en revista, y de ahí no hemos pasado. Hay alguna excepción, como Moreno Torroba, y algo de Sorozábal; pero lo demás, nada. Guerrero me parece el culpable de la caída de la zarzuela; él fue quien aceleró la caída hacia la revista, por su modo de obrar. De todas formas, todos tienen dentro del género cierto mérito; han mantenido el arte en ese sector, cuando no había otra cosa.

Nosotros nos oponíamos a eso. Queríamos hacer una cosa como se hacía fuera, donde había sinfonías. Era la época en que predominaba el poema sinfónico, que es lo que hicimos al principio; porque sinfonías aquí hay pocas. Realmente, hablando de sinfonías con forma de tal, si es sinfonía la mía, Aitana; la de Turina lo es de nombre, no de forma.

—¿Qué hizo tras el grupo de Madrid, en la época de la guerra civil?

—Tuve la suerte de ser invitado por la Fundación Reina Elizabeth, de Bélgica, para formar parte del Primer Convenio Musical organizado por esa institución; y eso me permitió salir de España. Estuve en Bélgica, donde pasé la otra guerra. Allí se me concedió la dirección del Laboratorio Musical Científico, que hacía experiencias de tipo psicológico y acústico sobre la música, aprovechando que había hecho estudios de ingeniero en Madrid, y de Filosofía y Letras, y a la vez que era

músico. Estrené varias cosas, que aquí todavía no se han dado. Kuzevinsky me encargó una obra que estrenó él, en París; era mi Sonata del Sur, para piano y orquesta; la estrené en el cuarenta y cinco, con la dirección, muy buena, de France Andre, y con Eduardo del Pueyo como solista, uno de los mejores pianistas con que cuenta España. Luego vine a España.

—Usted, que ha tomado parte en convenios internacionales con gente tan importante como Strawinsky, Ravel, Berg, Bartok, Milhaud, etcétera, ¿qué opina de los movimientos renovadores que aparecen en el siglo veinte?

—Una tarde estaba con Berg, paseando cerca del Campanill de Florencia, cuando él se empeñó —tenía ciertas manías— en encontrar una piedra donde, según él, se sentaba Dante. No la encontramos, y al final él empezó a hablarme muy seriamente de los trabajos de Schoenberg, que para mí, como teórico, es bastante calamitoso, pero un gran músico sin duda; sabía poca estética y psicología musical, y se equivocaba; sus libros tienen muchos disparates en ese sentido. Por ejemplo, la "melodía de timbres", porque la melodía es un fenómeno, y como tal tiene sus determinantes fijos, sin los cuales no se produce, y la melodía de timbres no era melodía, sino otra cosa. Con el tiempo, pensaba yo, se volverían a utilizar los elementos propios de la melodía, como pasa ahora, en la última obra de Penderecki, por ejemplo. Las condiciones del espíritu no se pueden cambiar como las fisiológicas. Son lo que son y no hay forma de que sean otra cosa. Esta es la cuestión. Yo creo que muchos jóvenes de ahora, que ya se dan cuenta y hacen cosas con todo lo que la experiencia aporta,

pueden enriquecerse incluso con la de aquellos que hemos permanecido fieles a la tonalidad, por creer y estar seguros que la atonalidad es una palabra sin realidad. La conciencia atonal no existe; existe una conciencia antitonal; pero esto se presta a los retrógrados, a los que no salen de la cadencia perfecta, y esto hay que deterrarlo, porque es ya pasado, y hay que tener en cuenta las nuevas aportaciones.

Los viejos debemos aprovecharnos de lo que hacen los jóvenes, y ellos de lo que hacemos nosotros; esto equilibra la producción general, creo yo.

—¿Qué piensa de los músicos modernos?

—De algunos, muy bien; de otros, no. De los nacionales, desde luego Cristóbal Halffter es muy bueno; y Luis de Pablo, y Tomás Marco también. De los extranjeros, Penderecki está por encima de todos. Creo que es el más esencialmente músico de todos los que se han orientado a lo que se ha llamado vanguardia, que ya no va siendo tan vanguardia, porque está pasando y habrá que ver otra cosa. A lo mejor, ahora lo más de vanguardia es el acorde Do Mi Sol Do, ¿sabe? Hay que ver, esto cambia mucho. A mí no me gusta Messiaen; me parece frío y calculador; no quiero decir que no sea buen músico, no; en esa estética prefiero a Jollivet. Messiaen me parece poco espontáneo. ¿Stockhausen? Como experimentador de cosas, también en sentido electrónico, puede que aporte alguna cosa útil; pero como compositor no le estimo mucho. ¿Berio? Sí, sí, me gusta más. ¿De la música electrónica? Pues yo prefiero al ejecutante humano.

José Miguel LOPEZ

JOSE LUIS LOPATEGUI: El mundo de la guitarra de diez cuerdas

- «LA APARICION DE LA GUITARRA DE DIEZ CUERDAS SIGNIFICA LA CONSECUACION DEL EQUILIBRIO ABSOLUTO DE SU SONORIDAD»
- ESTAMOS ASISTIENDO A UN MOMENTO MUY INTERESANTE DE EXPANSION TOTAL DE LA GUITARRA»

José Luis Lopátegui. El, sus treinta y cuatro años, su vocación musical, su guitarra de diez cuerdas, su trayectoria como alumno del maestro Narciso Yepes, su afán interpretativo y pedagógico estuvieron en Cuenca. Recital en el Círculo «Medina». Gaspar Sanz, Silvius L. Weiss, Tárrega, Miguel Llobet, Heitor Villalobos, Leonardo Balada fueron los compositores escogidos para su recital, en el que su sentir docente quedaría bien puesto de manifiesto, tanto en el planteamiento del programa como en la previa introducción ofrecida por el músico valenciano a las características de su instrumento, y en los comentarios a cada una de las piezas y autores a interpretar. Tras su actuación charlé con él. Dejando a un lado todo cuanto hiciese referencia a su historial, a sus sobradamente conocidos cursos de verano, quedó planteada la conversación en el campo del significado y características del instrumento por él escogido.

—La aparición de la guitarra de diez cuerdas significa en el mundo de los instrumentos de cuerda pulsada—entre los cuales es la guitarra, en este momento, el más perfecto— la consecución del equilibrio absoluto de su sonoridad. Es decir, ya, en este punto, no es susceptible de un mayor perfeccionamiento. Puede serlo de cambios, de variaciones en función de que se pretendan otras cosas, con más

cuerdas, con menos; pero en lo que a su equilibrio sonoro se refiere, armónicamente hablando, es perfecto.

—¿Cuál es la cualidad más propia, más diferenciadora de la guitarra?

—La guitarra es un instrumento pulsado directamente con los dedos. Esa es realmente la particularidad que la distingue de la mayoría de los instrumentos de cuerda, ya que si bien en lo que afecta a la mano izquierda todos los instrumentos con mango, por hacer un apartado, tienen unas características parecidas, sin embargo, la pulsación directa con los dedos que tiene lugar en el caso de la guitarra le permite quizá una superior aproximación a la expresividad, expresividad que en otros instrumentos tiene intermediarios; el piano, por ejemplo, al fin y al cabo tiene una serie de mecanismos, y así otros, incluso los de viento. La guitarra, en cambio, vibra, suena directamente desde el impulso del tocador, del tañedor. Ello implica, no cabe duda, una diferencia.

Pasamos luego al tema de la consideración de la guitarra dentro del panorama de la música actual.

Estamos asistiendo precisamente a un momento muy interesante de expansión total. La guitarra interesa a todos y también atrae de una manera especial a los

compositores. Ahora se escribe muchísimo para ella.

—¿Quiénes son tus compositores favoritos para interpretártelos a ti mismo?

—Es una cuestión difícil para ser contestada, porque a mí hay pocos compositores que no me gusten, si tengo tiempo de trabajarlos; pero citaré con mucho gusto a Manuel de Falla.

Abordamos también el problema de la compenetración o el estorbamiento entre las tareas pedagógicas—no en vano José Luis Lopátegui reúne en sí mismo la condición de catedrático en el Conservatorio Superior de Barcelona, entre otras actividades docentes, y la de intérprete— y las actuaciones.

—Desde luego, la compenetración es lo adecuado. Las tareas de pedagogía y las de conciertos—digamos el desarrollo de un intérprete— deben ser complementarias, puesto que no se entiende un profesor que no sea capaz de expresarse y que no experimente en él mismo lo que después enseña. Lo que ocurre, y esto lo digo por el segundo aspecto de la cuestión, es que, según el «status» en que se vive y el círculo, a veces el profesor no tiene tiempo ni medios para dar esos conciertos—me refiero a tiempo para prepararse—, y entonces se produce una incompatibilidad que es, desde luego, nociva. Debe de conseguirse poder enseñar y poder tocar.

José Luis Lopátegui. Cuenca. Un recital. Una ocasión de charla. Demasiado corta, sin duda. Otro día, otro encuentro, proseguiremos.

JOSE ANGEL GARCIA

AL HABLA CON UNO DE LOS ULTIMOS GRANDES DIVOS



richard tucker

A la hora de cerrar el presente número nos ha llegado la triste noticia del fallecimiento de Richard Tucker en la habitación de su hotel de Michigan como consecuencia de un ataque al corazón.

El suceso ha tenido lugar pocos días antes de que el Metropolitan le rindiese un homenaje especial por ser el divo actual que más años ha permanecido en cartel en dicho teatro; concretamente, a mediados de enero se cumplía el 30.º aniversario de su «debut» con Gioconda.

Impresión especial ha causado tal noticia en Barcelona, ciudad que ha sido la última en oírle (La Juive y Carmen), y en comprobar la entrega excepcional de Tucker en cada uno de sus personajes.

Con Richard Tucker no sólo desaparece un tenor mítico, sino toda una generación representativa de un método de canto que hoy ya no se da. Sea esta entrevista, quizás la última que realizó, símbolo de nuestro homenaje a una de las figuras que han vivido plenamente su vocación artística. Richard Tucker es ya, como Caruso, a quien él admiraba especialmente, un recuerdo imborrable.

Tras unas representaciones de **Guillermo Tell** en versión reducida, dada la gran cantidad de cortes a que la partitura original fue sometida, entre los cuales el más sobresaliente fue el de la «caballeta» de «Arnoldo», y una muy completa producción de la **Forza del Destino**, en la que sobresalieron Pedro Lavirgen como «Alvaro» y Bonaldo Giaiotti como el «Padre Guardián», sin que ello signifique menosprecio para Hana Janku y Vicente Sardinero en sus respectivos papeles, hemos asistido a una de esas noches que por alguna determinada razón resultan memorables. La noche, la correspondiente a la reposición, tras casi ochenta años de olvido, de **La Juive**, de Halevy; la razón, Richard Tucker. Antes que nada hemos de hacer constar el agrado con que el público recibió la obra, la cual tiene una gran cantidad de momentos inspirados, en medio de una extensísima partitura que Guadagno supo reducir, y entre los que, si hemos de citar alguno, destacaríamos

el segundo acto. Las exigencias a los intérpretes son elevadas; baste anotar que un papel de tenor, considerado absurdamente como comprimario, tiene una balada con tres Do y un Re. Pero pasemos ya al tema central del presente comentario: la presencia de Richard Tucker. Este veterano divo, con alrededor de los sesenta años, ha sido capaz de levantar la más impresionante ovación de la temporada, llegando a poner en pie a un público que le aclamó enfervorizado tras su aria. Tucker cantó magistralmente todo su personalísimo papel, siendo de especial mención su escena durante el rito pascual y su posterior aria y «caballeta».

Con este artista pudimos sostener una amena conversación, que a continuación transcribimos:

—Podríamos empezar por una retrospectiva de su carrera. ¿Cuáles han sido los momentos más importantes de ella?
—Sería muy largo enumerarlos, y temo

que además no me acordaría de todos. Comencé en el Metropolitan, cantando Gioconda, en mil novecientos cuarenta y cinco; después recuerdo una Aida, con Toscanini; funciones con Metropolitan, Cooper, Cleve; el debut en Verona e Italia, con Gioconda, junto a María Callas y Serafín; los dos discos de Aida y Forza, con la Scala y Callas; mi debut con Luisa Miller en La Scala... Desde aquel veinticinco de enero de mil novecientos cuarenta y cinco, en que yo tenía veintisiete años, hasta mil novecientos setenta y cuatro han pasado muchas cosas.

—¿Cuál fue su primera grabación?

—Fue una Bohème al lado de Bidú Sayao y la compañía del Metropolitan; después, Lucía, con la Pons; Cossi fan tutte, etcétera.

—¿De qué función guarda el mejor recuerdo?

—Es muy difícil decir uno sólo; pero las veces que más he disfrutado han sido aquellas en las que la compañía era es-

pecial: una Forza, con Milanov y Warren; Andrea Chenier, con Tebaldi y Warren; Ballo, con Price. Es para mí una satisfacción cantar con los más grandes cantantes de cada cuerda. Ahora estamos en un período de transición; los viejos cada día lo son más, y los jóvenes aún están verdes. Por eso disfruto también sentándome en una butaca y oyendo voces, diciéndome para mí: «Este debe cantar esto, ése lo otro, aquél canta demasiado pronto un determinado papel», etcétera. Hoy todo el mundo canta por el dinero, y se precipitan.

—Ya que ha surgido el tema, ¿qué piensa, por ejemplo, de un Domingo que canta Otello?

—Para mí, Plácido tiene una voz bellísima, que me gusta mucho; pero para mí también que canta demasiado y de todo. Yo soy un especialista; lo que Plácido quiere hacer es negocio; yo no estoy de acuerdo con eso, pero eso es lo que él quiere. Quiere cantar Otello, dirigir...; uno no puede hacer ninguna gran cosa en esa forma; hay que especializarse. Esa ha sido la línea de mi vida y la que me enseñaron mis maestros. Yo canto con toda sinceridad. Desgraciadamente, hoy en día lo que importa es ganar dinero aprovechando todas las oportunidades que diariamente se presentan, olvidando que una voz vale sólo para unos determinados papeles, por lo que la vida de las voces de la actualidad será mucho más reducida que las de antaño.

—¿Cuál ha sido su peor recuerdo?

—Sin duda, la función en que murió Warren. Cantábamos Forza, y después del «duetto» me quedé detrás del escenario, charlando con su señora, mientras él interpretaba el «Morir, tremenda cosa». Después de salir el médico comunicando que «Don Alvaro» se salvará, y tras las estrofas de «E salvo, é salvo. O gioia, O gioia», oí un cuerpo cayendo al suelo. Me vi allí tendido, grité: «¡Leony, Leony!», y me acerqué hacia él, tratando de reanimarle con cachetes y respiración artificial; pero todo fue en vano. Se fue en dos minutos. Para mí fue una de las mayores pérdidas, porque era el mejor barítono del mundo. Otra gran pérdida fue la de Bjoerling; murió muy joven, demasiado joven. Artistas como ellos no se reemplazan fácilmente.

—¿Hay alguna ópera que le hubiera gustado cantar y que todavía no lo ha hecho?

—Sí, tres o cuatro. La Africana, Hugobotes, Mefistófeles y El Profeta. También me hubiese gustado grabar más óperas; por ejemplo, mi favorita: Manon Lescaut, Andrea Chenier, Ballo...; el problema es que las compañías discográficas y yo no llegamos a un acuerdo.

—¿Cuántas óperas tiene en repertorio?

—Treinta y tres.

—¿Cuál es la obra que menos veces ha cantado?

—Butterfly. Bing decía que era demasiado dinero para un acto y medio.

—¿Por qué esa costumbre de cantar así exclusivamente en el Metropolitan?

—¡Lástima! Cuando yo era joven cometí un gran error. Entonces estaba demasiado ocupado allí para aceptar la gran cantidad de ofertas del extranjero que me llegaban, y ahora que tengo tiempo no recibo demasiadas invitaciones de Europa. En cualquier forma, cada año voy a Florencia, al Colón de Buenos Aires, etcétera.

—¿Le han hablado para otra obra en el Liceo?

—No, todavía el señor Parnis no me ha dicho nada; pero esperamos que se pueda hacer una nueva ópera, El Profeta, por ejemplo. Si La Juive ha gustado, también gustaría El Profeta. Se necesitaría un gran «mezzo», del tipo de Cossotto o Horne...

—Mucho dinero supone un reparto así para un teatro como el Liceo.

—Mire, yo vengo aquí como un favor a Parnis y a Carlos Caballé para reponer una ópera olvidada, y el dinero es lo de menos. Mi «cachet» lo he reducido bastante. Sé que no seré el único, y que otros cantantes también lo harían, y además no una vez, sino que regresan. Y ¿por qué? Pues porque hay un público que se entusiasma y crea auténtico ambiente.

—¿En qué país canta más a gusto?

—¡Oh!, en muchos: España, Italia, Israel; en general, en todos los países latinos. A Israel voy cada año; éste haré una Aida, con Cruz Romo, Mastromei y Metha.

—¿Qué diferencias ve entre las producciones en Europa y América?

—Es muy difícil comparar con el Metropolitan, porque allí toman lo mejor de lo mejor para todo. El City Center es más parecido; también ponen muy buenas óperas y a mitad de precio. En el Metropolitan, veinte dólares, y allí diez dólares. Me ha sorprendido ver aquí en el Liceo treinta dólares. Es mucho dinero, y seguramente que pasará lo que me sucedía a mí, que no podía de joven ir al teatro por carecer de medios.

—No sé si usted sabrá que se trata de un teatro que por ser privado carece de subvención oficial.

—Sí, y por ello doy un crédito extraordinario a Parnis. Es grandioso que pueda seguir llevando la empresa adelante. ¡Una sola persona! Es un caso único. La Scala, Arena, etcétera, todos tienen una cuantiosa subvención estatal.

—Usted conoce el Liceo. Si pudiese modificar alguna cosa, ¿cuál sería ésta?

—¡Oh!, hay muchas; pero hay que ir poco a poco, se necesita mucho tiempo. La primera sería la orquesta. Se precisa un maestro con paciencia que los enseñe. Pero ello lleva tiempo y dinero. Creo que sería muy conveniente contratar a alguien como Guadagno para que permaneciese fijo. Con una buena orquesta y un público como el actual, todos los artistas querían cantar aquí, e incluso a mitad de precio. Sería algo semejante a lo que fue La Scala. ¿Qué tenía ésta? Sólo una leyenda. Quedaba muy bonito decir: «Yo canto en La Scala». Pero ahora ¿quién canta allí? Domingo, Price, Arrollo; ningún italiano después de que la Callas se fue.

—¿Cuál es, a su parecer, la principal cualidad de un cantante: color de la voz, técnica, extensión, corazón, caracterización...?

—Todas. Se trata de una combinación que sólo se adquiere con experiencia. Lo que yo hago ahora no lo podía hacer antes. No se puede cantar todo gritando, ni vocalizar «ridi» como «piangi»; sólo a base de cantar y cantar se logra conseguir el punto exacto. Y, por supuesto, estudio, mucho y mucho estudio. Yo, por ejemplo, estudio cinco horas diarias todavía. Además hay que saber lo que en cada momento conviene cantar. Hace poco, Votto me ofreció un Ernani para La Scala; pero consideré que era demasiado pronto y que no tendría tiempo suficiente para prepararla bien, y la rechacé. Precisamente, yo se la ofrecí después a Domingo, que es quien terminó por cantarla.

—¿A qué cree que se debe su éxito?

—A la voz y a las palabras de mis maestros, que me repetían: «Paciencia, paciencia; deja que otros se estrellen». Yo no he cantado Pagliacci durante veinticinco años, ni Aida en la escena durante veinte. ¿Cuál es el resultado? Que otros se han acabado y yo aún canto.

—Hablemos un poco de sus colegas: Tebaldi, Callas, Milanov, Bjoerling, Stefano, Mónaco, etcétera.

—Yo sólo puedo hablar de las virtudes,

porque estaría mal por mi parte decir los defectos. Creo que todo el mundo tiene algo que vender. Tebaldi y Callas eran muy diferentes. Tebaldi es una mujer con carisma, endulza las notas; la Callas cantaba como una artista, con temperamento. Milanov era una combinación de temperamento y dulzura. También Albanese, una gran «Manon», «Butterfly», «Bohème» y «Traviata»... cuando cantaba «Amami, Alfredo»... Montserrat Caballé es divina; canta como los ángeles. Ella hizo su debut en el Colón, embarazada de siete meses, cantando conmigo Manon Lescaut, y después hemos cantado juntos muchas veces. Canta «divino», y además con temperamento, un temperamento distinto al de las anteriores. Bjoerling era un gran cantante. Recuerdo la primera vez que me escuchó en el «rôle» de «Dimitri», de Boris. Vino a mi «camerino» y me dijo: «Richard, no me gustas; le gustas demasiado a mi «manager». Después fuimos muy amigos. Di Stefano hizo una gran carrera en Italia, y con mucha suerte, porque después de la guerra había allí pocos tenores. La primera vez que vino al Metropolitan fue magnífico; cantaba Elixir, Traviata, Manon, de Massenet...; pero al volver a La Scala y empezar a cantar Verdi, se acabó. Aquella voz tan bella se abrió y se estropeó. Mónaco me gustaba mucho más que Di Stefano. De todas formas, creo que cometió una gran equivocación al cantar Otello, porque después el «legato» desaparece. Hace tiempo le visité en su «camerino» durante una representación de Carmen, en Verona. Cuando me vio, me dijo: «Tucker, tú fuiste muy listo; yo, un estúpido». Sin embargo, fue un gran «Otello». Recuerdo que una vez debía cantar en La Scala un Trovador después de un Otello, y que no encontrándose con fuerzas para ello sugirió un cambio de obra. Los periódicos dijeron que tenía apendicitis, y él después declaró: «Las apendicitis las tenía «Manrico», no Del Mónaco».

—¿Y de Corelli, Bergonzi?

—Corelli, para mí, es otra cosa; canta sólo agudo, no es un «bellcantista», pero al público le gustan las «castañas». Bergonzi canta con inteligencia; pero sin mucho corazón. Canta y se va con el dinero en el bolsillo y sin una sola gota de sudor. De los jóvenes me gusta Domingo, y también Pavarotti cuando interpreta papeles ligeros de Bellini, Donizetti..., no en Verdi.

—¿Con qué directores de orquesta aprendió más?

—Con muchos: Toscanini, Metropolitano, Stiedry, Serafín... Cada maestro me enseñó algo. Antes los directores de orquesta podían escoger sus intérpretes; ahora se les da el «cast», y si no lo aceptan no dirigen. Hay menos posibilidades de una transmisión completa de conocimientos e ideas. Hoy todo es distinto.

—¿Cuáles son los problemas actuales de la ópera?

—El primero, la escasez de buenos intendententes. No quieren presentar a los verdaderamente buenos; quieren comprimirlos, y si no los encuentran en un país, los buscan en otros. Esto también lo comentaba con Serafín, quien se quejaba de que al final de su carrera tenía que admitir cantantes mediocres para poder dirigir. Hoy los empresarios, no todos, claro, sólo van al negocio.

—Para terminar, ¿cuáles son sus proyectos?

—Cantaré dos nuevos papeles en el Metropolitan: Ernani y Vísperas sicilianas; esta última, con la Caballé.

Y así nos despedimos de un gran tenor, quizá el último de los grandes, y que tal vez por ello no se sienta demasiado a gusto en el panorama actual que le ha tocado vivir, un panorama de música-negocio.

ARNOLD SCHOENBERG



El compositor vienés Arnold Schoenberg es el único que actualmente va por el camino de la renuncia total a la belleza acostumbrada y defiende todos los medios que conduzcan al fin de la autoexpresión. Este «charlatán», «ansioso de publicidad», «inepto», dice en su Tratado de Armonía: «Todo acorde, toda progresión musical es posible. Pero presiento ya hoy que también aquí existen determinadas condiciones, de las que depende si utilizo ésta o aquélla disonancia» (1).

REFLEXIONES EN TORNO A UN AUTOR CONTROVERTIDO: SU TRATADO DE ARMONIA

El año pasado se celebró el primer centenario del nacimiento de Arnold Schoenberg. Con motivo de tal hecho se dedicó en nuestro país algún que otro acto destinado a dar a conocer un poco más la obra del «compositor más controvertido del siglo XX». Aparte de los conciertos que se dieron con obras suyas, hay que destacar de modo muy especial la aparición en castellano del imprescindible **Tratado de Armonía**, libro básico para la comprensión de la música del siglo en que vivimos.

El **Harmonielehre** apareció por primera vez en Viena, en 1911. Agotada su primera edición, la segunda vio la luz rápidamente, y es en 1922 cuando aparece la tercera, revisada y ampliada, sobre todo en sus ejemplos musicales, y que es la que ha servido de base para su traducción al castellano. Juntamente con la italiana, la española es la segunda traducción que se hace del texto de Schoenberg (2).

¿A qué se puede deber esta mínima cantidad de traducciones?

Responde Ramón Barce, traductor de la versión castellana:

—Sin duda, a la dificultad que entraña su traducción, junto al esfuerzo necesario para acomodar su terminología a la usual hoy en día en escuelas y conservatorios. Yo trabajé cuatro años en él. Además hay que añadir el esfuerzo de la editorial. Es un libro carísimo, debido a la proliferación de ejemplos musicales. Solamente la corrección de pruebas supone un trabajo de muchos meses.

WAGNER, BRAHMS, SCHOENBERG.

Analicemos el proceso del compositor hasta llegar al **Tratado de Armonía**.

Los primeros trabajos de Schoenberg muestran una gran influencia de los de Brahms y Dvorak. Pero es Wagner quien ejerció una influencia más decisiva, sobre todo en su op. 4, **Verklärte Nacht**, escrita para sexteto de cuerda, que fue considerada el año de su estreno como una prolongación del ambiente de **Tristán**. Sin embargo, pienso que Schoenberg conocía mejor a Brahms que a Wagner; y no sólo eso, sino que además prefería el estilo del autor de **Requiem alemán** al del autor de **Tristán**. Me baso en que Schoenberg dice que en las composiciones de la clase artísticamente superiores, el «motivo de la variación», como yo lo he llamado, se deriva, a través de las «variaciones progresivas», de las características fundamentales del tema y sus motivos; y en su ensayo sobre Brahms afirma: «No hay duda de que Brahms creía en la elaboración de las ideas, que él llamaba «donaciones de gracia». Esta elaboración de las ideas no es sino el mismo concepto de «variación progresiva» schoenbergiano.

Al hablar de la ópera dice: Creo que cuando Ricardo Wagner introdujo su «leit-motiv»—con el mismo propósito que yo introduje mi serie básica—hubiese podido decir: «Hágase la unidad». Y posteriormente, hablando de la adaptación a las exigencias populares, afirma: Mientras los compositores que le precedieron, incluso su contemporáneo Johannes Brahms, repetían frases, motivos y otros componentes estructurales de los temas, únicamente en variedad de formas—sobre todo en lo que yo llamo «variación progresiva», Wagner, para hacer más recordables sus temas, empleó secuencias y semisecuencias; es decir, repeticiones

(1) Vasili Vasilievich Kandinsky: **De lo espiritual en el arte**, página 44. Barral Ed., Barcelona, 1972. La cita del **Harmonielehre** corresponde a la página 104 de **Die Musik X**, 2, publicado por Universal Edition en 1911.

(2) **Harmonielehre**: Universal Edition, Viena, 1922.

Manuale d'armonia: Il Saggiatore, Milán, 1963.

Armonía: Real Musical Editores, Madrid, 1974.

sin variación, o con apenas variación, que no se diferenciaban especialmente de sus primeras manifestaciones, ya que tan sólo eran transportadas exactamente a otros intervalos. El porqué del menor mérito de tal sistema, comparado con la variación, salta a la vista, ya que la variación exige un esfuerzo especial y nuevo. Pero el daño causado al arte de la composición por este método de construcción inferior fue considerable.

Con esto creo que está claro mi postulado; pero es que, además, creo que había una afinidad psicológica de Schoenberg respecto a Brahms, no por haberle dedicado el mejor ensayo que he leído sobre él, sino porque Schoenberg dice en su estudio sobre Mahler: **El gran artista debe ser castigado de algún modo durante su vida, a cambio de los honores que se le rendirán más tarde... Hemos de seguir en la oscuridad, que únicamente la luz del genio iluminará caprichosamente. Hemos de continuar luchando y batallando, anhelando y deseando. Y se nos ha de negar el ver esa luz mientras esté con nosotros. El genio iluminará el camino que nos esforzamos por seguir. Pero, ¿nos esforzamos lo bastante?**

Y al hablar del «Corazón y cerebro en la música»: **Una cosa parece cierta: verdaderamente, la gimnasia mental de Brahms no debió ser nada cómoda.**

De cualquier forma, lo que está claro es que el creador del dodecafonismo buscó un camino propio por sí solo, pero estudiando los autores tradicionales: **porque sólo el que respeta es respetado.**

Y su camino se tejió en torno a tres conceptos:

- la idea,
- la emancipación de la disonancia y
- la creación del método de composición dodecafónica.

EL CONCEPTO DE IDEA

La idea en su acepción más corriente es sinónimo de tema, melodía, frase o motivo. En cuanto a mí, considero la pieza en su totalidad como idea.

Y esto por un motivo muy sencillo: una nota sola no nos define la tonalidad; pero si le añadimos otra, la tonalidad sigue siendo dudosa. Y la adición de otras puede resolverse el problema, o no. **De este modo se produce un estado de inquietud, de indecisión, que se acrecienta a través de la mayor parte de la pieza, aún más acentuado por similares funciones rítmicas. El sistema mediante el cual se restablece el equilibrio es para mí la idea real de la composición.**

LA EMANCIPACION DE LA DISONANCIA

Noche transfigurada data de 1899, pero a la vista de que contenía una disonancia no admitida en los textos por entonces en boga, y del escándalo que un año antes había producido una de las canciones de Schoenberg, la Sociedad musical vienesa que debía encargarse del estreno de la obra decidió no llevar éste a efecto.

Por entonces nuestro compositor ya se había ganado las simpatías de gente tan importante como Bussoni, Mahler y R. Strauss.

En 1907 estrena en Berlín el poema tonal **Pelleas und Melisande**, escrito en 1903, que fue acogido sin pena ni gloria. Llegamos así al 23 de febrero de 1913, en Viena, donde se estrena **Gurre-Lieder**, para seis solistas, cuatro coros y ciento cincuenta profesores en la orquesta. El éxito fue apoteósico, durando la ovación cerca del cuarto de hora. Parecía que el genio iba a ser reconocido. Los alborotadores contrarios a cualquier avance tuvieron que guardarse sus llaves y no golpearlas, como se hacía en Viena para mostrar la disconformidad con la obra interpretada. Mas poco iba a durar la satisfacción del genio, pues apenas dos meses después, el 31 de marzo, se produjo un escándalo mayor que el del estreno, en París, de **La consagración de la Primavera**, de Stravinsky. El programa constaba de la **Sinfonía de cámara**, op. 9, de Schoenberg, que se escuchó fríamente, y de las **Altenberglieder**, de Alban Berg, con Schoenberg dirigiendo la orquesta. Las canciones de Berg causaron tal impacto en el público burgués que éstos interrumpieron la audición y obligaron a la fuerza pública a intervenir, cerrando el auditorio e impidiendo agresiones personales a los compositores. El genio volvía a estar solo, de espaldas al público. Sin duda, aquí se empezó a fraguar la frase de Schoenberg: **Si es arte, no es para todos; y si es para todos, no es arte.**

Ahora bien, si estaba de espaldas al público, no lo estaba respecto a sus artistas contemporáneos. Musicalmente trabajaba junto a Berg y a Webern, los conocía e incluso estrenaba sus obras, y sin duda el concepto de «emancipación de la disonancia» se fraguó entre todos, así como otros conceptos posteriores, que desembarcaran en el «método de composición dodecafónico», o en el más tardío serialismo, cuyo padre decimos hoy que es Anton Von Webern. Pero no sólo conocía a los músicos, sino que además mantuvo contacto con el grupo expresionista alemán que giraba en torno a la revista **El Jinete Azul**. Leyó los libros teóricos de Kandinsky, que según él le **produjeron gran placer**; pintó cuadros, que se exhibieron y reprodujeron junto a los de Matisse, Picasso, Delaunay...

El Jinete Azul se empezó a publicar en 1911; en Munich, y fueron Kandinsky y F. Marc sus fundadores. Anteriormente, en 1905, se había formado en Dresde otro grupo similar en torno a la revista **El Puente**. Fue al lado del **Jinefe Azul** donde se puso Schoenberg. Entre los postulados del grupo figuraba el de **proclamar un evangelio según el arte es el portavoz de un mensaje sobre los fines últimos del hombre**, y a la vez, y de forma más técnica y

especializada, **sacar a la luz las impulsiones internas en todas las formas que provoquen una reacción íntima en el espectador.** Kandinsky añadía: **Imitar las formas de la Naturaleza no tiene sentido. Para componer artísticamente hay que dejar que la obra surja en gran parte o exclusivamente del artista, como sucede desde hace siglos en música. La pintura ha alcanzado en este sentido a la música, y ambas tienden cada vez más a crear obras absolutas; es decir, obras totalmente objetivas, que parecidas a las obras de la Naturaleza surjan por sí mismas como entes independientes. Estas obras están más cerca del arte «in abstracto», y quizás estén llamadas a encarnar en el futuro este arte que existe «in abstracto».**

Es clara la exclusión de estilo naturalista o imitación de la Naturaleza en la evolución artística. La obra es capaz por sí misma de ser natural, y ahí está su valor objetivo, sin tener que depender de la imitación de un patrón. El arte es la obra en sí. O como diría Schoenberg, **la obra es la idea.** Pero una idea objetiva e independiente, por tanto. **En su nivel más alto, el arte se ocupa únicamente de reproducir la Naturaleza interior.**

De ahí a la «emancipación de la disonancia» apenas hay diferencia. La armonía tradicional, basada en los postulados que Jean-Phillippe Rameau estableciera en su **Tratado** de 1722 sobre principios «naturales», empezaba a ser descartada. Y era descartada precisamente porque el «naturalismo» entraba en total decadencia. Los principios «naturales» no tenían ya nada que ver con el arte.

La obra de arte musical debe entenderse en **términos puramente musicales.**

Tradicionalmente, una obra estaba determinada por el concepto de «consonancia». La «consonancia» no era sino un término muy arbitrario, que provenía de la serie de armónicos. Al hacer sonar una nota musical, ésta no suena sola, sino acompañada de otras, que se conocen con el nombre de «armónicos». Estos van en un orden interválico descendente: octava, quinta, cuarta, tercera mayor, tercera menor, segunda... Solamente los primeros eran considerados consonantes, y todos los demás disonantes. Conceptos muy subjetivos, que históricamente han sufrido grandes mutaciones. El aporte de Schoenberg consiste en decir que la importancia de los armónicos y su contribución al desarrollo de la obra **es de grado, nunca esencial**, como creían todos los teóricos tradicionales, así como los compositores. En resumidas cuentas, mientras la armonía tradicional se basaba en la relación entre la consonancia, lo que determinaba la tonalidad, por cuanto todas las consonancias giraban en torno a una más importante llamada «tónica», la armonía de Schoenberg dice que no tiene por qué haber unas consonancias más importantes que otras, sino que los armónicos más alejados, que son las disonancias, pueden y deben tener la misma importancia que los más cercanos o consonancias. Esta es la emancipación de la disonancia: dar el mismo valor de grado a los armónicos más cercanos (o consonancias que contribuyen más) que a los más alejados (o disonancias que contribuyen menos), cosa que nos debe permitir aceptar acordes disonantes igual que consonantes.

Desde luego que a esta conclusión no podría haber llegado si no hubiese estado en contacto con el grupo expresionista, que se alejaba totalmente de los postulados naturalistas.

EL «TRATADO DE ARMONIA»

En estas disquisiciones estéticas, ontológicas y musicales, y en esta sociedad vienesa expresionista del cambio de siglo, es cuando Arnold Schoenberg, piensa, redacta y edita el **Tratado de Armonía**.

Los puntos más originales pueden resumirse en:

- una nueva vía de progreso al abolir las diferencias entre consonancia y disonancia,
- abordar la existencia real de acordes de seis y más sonidos, que la armonía tradicional no permite,
- así como la existencia de notas extrañas a la armonía, y de acordes errantes, que la armonía tradicional adapta de forma muy limitada,
- el método de superposición de terceras, aun acudiendo a los acordes alterados, es insuficiente para encuadrar todo el material acórdico,
- agotamiento normal de un sistema que se muere de viejo y cuyas posibilidades han sido explotadas; y
- la melodía de timbres, cuyo uso daría mucho juego después.

Para Schoenberg, la armonía tradicional ha muerto, y así enfoca su **Tratado**. Hay que estudiar a los maestros, ¡sí!, pero con la conciencia de que ya están muertos, y nosotros vivimos en otra época, que es muy distinta a la de ellos, y que precisa nuevas formas para adaptarse a nuestras necesidades expresivas. La Armonía se entiende como **simultaneidad sonora**. Su concepción ha variado a lo largo de la historia. Las teorías de Rameau han durado dos siglos, pero ya no tienen valor alguno, salvo el de museo.

Ideológicamente, además, la armonía tradicional se basaba en una jerarquía rígida entre las consonancias. Schoenberg dice que las jerarquías las crea el hombre—pues en la Naturaleza conviven formas contradictorias conjuntamente—y que **él es quien debe destruirlas.**

Dice Barce: **Creo de verdad que es el libro más importante de música del siglo XX. Es una obra magistral; por lo demás es una obra de Armonía normal, donde se puede aprender perfectamente la armonía clásica tradicional, pero que además, y a diferencia de otros tratados, abre caminos y vías hacia el futuro.**

EL «TRATADO» EN ESPAÑA

Y Manuel Valls dice de la traducción: **Barce nos ha dado una versión escrupulosa, que no dudo en calificar de ejemplar, porque es de una precisión terminológica fuera de lo común. Además nos ofrece un perfecto y completísimo estudio breve, conciso y claro, en el prólogo, donde nos muestra la significación histórica del tratado en particular y de la valoración de la creación schoenbergiana en general.**

Pedagógicamente, la armonía para Schoenberg no es sino una técnica, un oficio, que luego el alumno ha de reinventar, ya que el sentido creativo no puede enseñarse. **La enseñanza que podría recibir un artista sería la de ayudarse a escucharse a sí mismo. Si consigo enseñar a un solo alumno la artesanía de nuestro arte tan a fondo como puede hacerlo cualquier carpintero, entonces estaré contento.**

En nuestro contorno particular la obra tiene una importancia indescriptible, por cuanto ya que nuestros Conservatorios siguen estando desfasados y dando la espalda a la realidad, con **Tratados de Armonía** anacrónicos y totalmente fosilizados, éste, con sesenta y cuatro años de vida, es el único realmente acorde con una enseñanza moderna de la Armonía, facilitando los ejercicios al alumno y obligándole a él a que se fabrique sus propios bajos, así como sus propios modelos según sus puntos de vista expresivos e individuales.

Y además da gusto leer en la primera línea: **Este libro lo aprendí de mis alumnos**, acostumbrados como estamos a tanto paternalismo autoritario.

EL METODO DE COMPOSICION CON DOCE SONIDOS

Las obras inmediatamente precedentes al **Tratado** son: **Cinco piezas para orquesta, Erwartung, Die glückliche hand, Seis pequeñas piezas para piano y Herzgewächse.** Para cuando aparece la tercera edición de éste ya se han compuesto **Pierrot Lunaire** y las **Cuatro canciones con orquesta.**

Posteriormente, en 1923, reanuda su trabajo de composición, que había dejado, absorbido por la revisión del **Tratado**, y en la op. 23, **Cinco piezas para piano**, en la última, llamada «Vals», incluye ya una serie dodecafónica. Un poco más tarde surgen la **Serenata** y la **Suite para piano**, y en ellas está ya desarrollado el método de composición dodecafónico.

Tras la «emancipación de la disonancia», y dado que las jerarquías habían desaparecido entre las notas, nos encontramos por primera vez en la historia sin tonalidad, y con todas las posibilidades expresivas a nuestro alcance.

Consiste este método, principalmente, en el uso exclusivo y constante de una serie de doce sonidos diferentes. Ningún sonido ha de repetirse en la serie, en la que estarán comprendidos todos los de la escala cromática, aunque en distinta disposición.

Schoenberg se preocupó de asentar que esto no era un «sistema», sino un «método de composición». Método en el cual la serie actúa como «motivo», y que lejos de simplificar el proceso de composición lo dificultó, y esto no lo digo en plan peyorativo, sino en el estrictamente real. Las primeras series dodecafónicas aparecen ya en 1908, pero hasta 1923 no se utilizan de forma exclusiva. Berg y Webern también trabajaron en el método dodecafónico.

Con la serie se puede trabajar igual que con material tonal, en cuanto a la expresión de los sentimientos y en cuanto a reflejar la personalidad de uno mismo en la música. Pero obviamente el desarrollo, así como la elección del material, es muy distinto. Con la serie se pueden hacer virguerías, tales como dividir las en dos, tres partes; mezclarlas de multitud de formas, etc.; pero básicamente la serie puede manejarse de cuatro formas, que en sus incalculables combinaciones pueden darnos un amplio abanico de posibilidades expresivas: las cuatro formas básicas en que puede presentársenos la serie son éstas:

La mayor ventaja de este método de composición con doce sonidos es su efecto unificador.

Efecto que él sólo se limitó a aplicar a la parte armónica-melódica, pero que sus seguidores Webern, Boulez, Stockhausen, etcétera, llevarían al ritmo, al timbre, al color...

JOSE MIGUEL LOPEZ

BIBLIOGRAFIA

- **Tratado de Armonía.** Schoenberg. Real Musical Editores .Madrid, 1974.
- **¿Qué es la música dodecafónica?** Herbert Eimert y otros. Nueva Visión. Buenos Aires, 1973.
- **El estilo y la idea.** Schoenberg. Taurus. Madrid, 1963.
- **La estética musical del siglo XVIII a nuestros días.** E. Fubini. Barral. Barcelona, 1971.
- **De lo espiritual en el arte.** Kandinsky. Barral. Barcelona, 1972.
- **Historia social de la Literatura y el Arte.** A. Hauser. Guadarrama. Madrid, 1969.
- **Historia de las literaturas de vanguardia.** Guillermo de Torre. Guadarrama. Madrid, 1971.

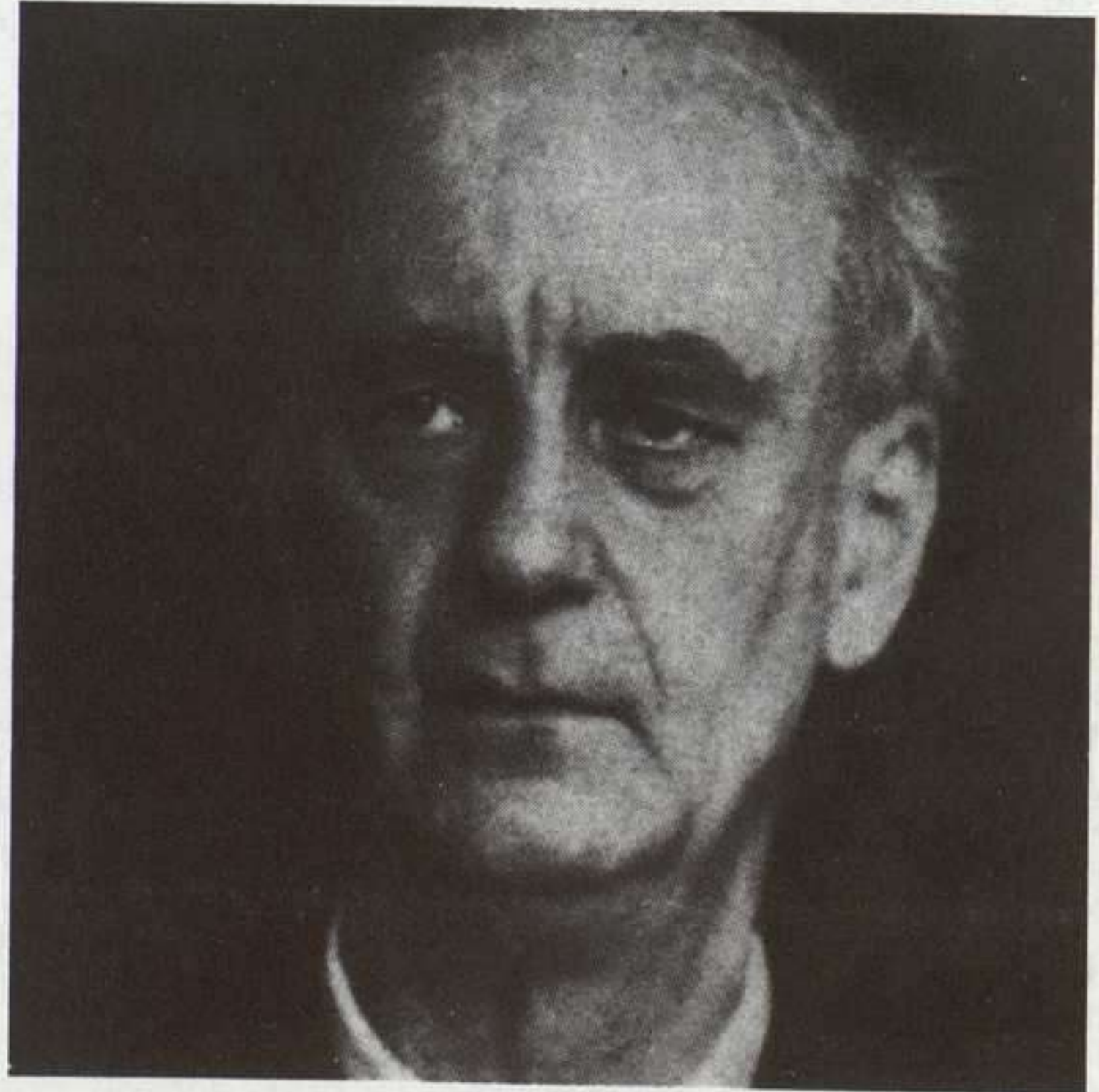
El mundo musical se dividía antaño en dos bandos: los toscanianos y los furtwänglerianos. Los primeros eran adictos a los directores de orquesta de su época unidos por el desprecio a la tradición, mientras que los partidarios de Furtwängler lo eran por considerarlo, sobre todo, un tradicionalista. Al morir ambos directores a mediados de los años 50 se dijo que con la muerte de Furtwängler había concluido un capítulo de la historia de la música. No se habló, en cambio, de una era de Toscanini, ya que era el hombre del futuro. Pero después se puso de manifiesto que no fue Toscanini el que permaneció vivo en la conciencia de los músicos posteriores, sino Furtwängler, llegando a tales extremos que en todo el mundo se han creado sociedades Furtwängler.

Sobre la base de los discos antiguos se ponen de manifiesto las cualidades que le distinguían de otros músicos. La cosa comienza con el arranque de los distintos grupos orquestales, los cuales no comienzan simultáneamente, sino uno después de otro, con intervalos de unas pocas fracciones de segundo. De esta manera conseguía esa naturalidad consustancial a la estética furtwängleriana. Toscanini, en cambio, comenzaba con una precisión casi matemática. Furtwängler hacía así que la música comenzase con un movimiento natural, dirigiendo después con la misma naturalidad.

De la naturalidad forma también parte la dimensión orgánica. No cabe duda que Furtwängler era un músico eminentemente espiritual, poseído de una espiritualidad humanística de la mejor escuela, no existiendo ninguna apreciación de la actuación del director que no aluda a su manera «metafísica» de entender la música. Pero, por otra parte, Furtwängler vivió también la música como algo físico y sensorial. Esa amplitud de miras es precisamente la que hace grande a un músico. La vitalidad orgánica de sus interpretaciones se ponía de manifiesto en el «arte de las transiciones», arte que dominaba de una forma tan instintiva que era capaz de expresar los caracteres de las distintas figuras musicales de una composición hasta llegar al contraste profundo y brusco.

La aversión al disco que sintió Furtwängler ha dado lugar a que en el repertorio del director predominen hoy las grabaciones de actuaciones públicas. Las grabaciones realizadas en unos estudios son raras, y por eso más codiciadas también.

A LOS VEINTE AÑOS DE LA MUERTE DE WILHELM FURTWÄNGLER



Wilhelm Furtwängler, de quien se celebra ahora el XX aniversario de su muerte, fue uno de los más eximios directores alemanes de orquesta.

SUFICIENCIA DE LOS MEDIOS DE INFORMACION DE MASAS EN LA DIFUSION DE LA MUSICA CLASICA

Estudio realizado por: JUAN ANTONIO LUCAS y RAUL REY SAINZ ROZAS

La progresiva y radical expansión que los medios sociales de comunicación han experimentado en los últimos años han dado pie a que las diversas temáticas, sean clásicas o específicas de cada medio, hayan sido tratadas desde un punto de vista un tanto «sui géneris».

La música clásica, considerada en un aspecto casi intocable y ancestral, no es, por supuesto, un tema que destaque a la hora del balance. El olvido o, mejor dicho, la ignorancia y desinterés de que ha sido objeto este evento musical en sus campos de cultura y difusión provoca ahora un fenómeno de características y consecuencias muy amplias. Se trata de una problemática que, presente en este ámbito desde hace ya mucho, consiste en la falta de una acelerada popularización de la música clásica, que debido a una falta de preparación de los medios o al escaso nivel de audiencia, ha desencadenado, como decíamos antes, una dejación, por parte de todos, en tal apartado artístico (excepto RITMO).

Todas estas premisas, conocidas y repetidas en múltiples ocasiones, exigen una verificación fáctica. De ahí que, siguiendo nuestro depurado espíritu investigador, hayamos decidido efectuar una exhaustiva encuesta con el fin de llevar a datos estadísticos y concretos todas estas inducciones. Ya desde un principio, las puertas que se nos han cerrado para nuestro estudio han sido innumerables. Por fortuna, hemos conseguido ponernos en contacto con diversas organizaciones que nos han facilitado el cometido de nuestra labor. Así, don Fernando Aguiñón López, Jefe del Departamento de Información Musicológica de la Sección de Prensa y Publicaciones de SEFA (Sociedad Española del Fomento Artístico), se ofreció desde el primer momento para ayudarnos en nuestro trabajo.

La realización de la encuesta propiamente dicha, que entrañó considerables dificultades, se nos presentó de entrada con un campo de acción muy restringido. Nuestro deseo, que hubiera sido realizar el sondeo a todos los niveles y escalas sociales, no pudo cumplirse dada la escasa colaboración de distintos organismos culturales y artísticos que, lejos de facilitar la información precisa, ocultaban su negligencia profesional con continuos pretextos de imposibilidad burocrática. No es cuestión de dar nombres, pero sí de agradecer, antes de exponer los resultados obtenidos, las facilidades del antedicho SEFA, así como de la agrupación ISPA (Instituto de Sondeos y Prospectiva de Audiencia), que con su información actualizada y de primera mano ha contribuido decisivamente en el logro de nuestro empeño.

En definitiva, y gracias a los datos facilitados por estas dos eficientes organizaciones, hemos podido efectuar, por primera vez en España, la famosa ecuación de Mc Gregor, en función de la cual hemos podido constatar el estado real y el nivel de audiencia que la música clásica disfruta en nuestro país.

Siendo la radio un medio de tan vasto alcance, sus posibilidades de difusión respecto a otros medios son muy superiores. Por ello, la mayoría de nuestros encuestados contestaron que se servían de dicho medio en la mayoría de los casos en los que decidían escuchar música clásica.

Preguntados respecto a la calidad y asequibilidad de los programas actualmente en programación, las respuestas nos ofrecieron un abanico de opciones muy regular, ya que la gran mayoría (87 por 100) mostró una opinión favorable hacia las horas de emisión, variedad y calidad de las grabaciones que se les ofrecen por Radio Nacional (Tercer Programa) y determinadas emisoras de Frecuencia Modulada. En este sentido, cabe decir que a través de estas emisoras la divulgación de este tipo musical está bien atendida. El tratamiento es el adecuado, pero se observa, por otra parte, falta de una mayor dedicación en este aspecto en las sintonías de Onda Media. Según nos comunicó el señor Alvarado, de ISPA, la infraestructura de la radio es la más acorde con la difusión de programas clásicos, hecho que en nuestro país no ha sido lo suficientemente explotado y aprovechado. Nos citó asimismo su experiencia en otros países, y habló elogiosamente de la realización y estructuración de la música clásica en la radio que han hecho países como Alemania y Noruega.

En efecto, la aplicación rigurosa de la ecuación de Mc Gregor no ha hecho sino confirmar las declaraciones del señor Alvarado y nuestras propias sospechas. La realización de esta ecuación, que en su forma más simplificada reproducimos abajo, ha sido llevada a cabo en algunas naciones de Europa Occidental, y los

datos obtenidos los hemos confrontado con los que hemos extraído en el caso de España, nación en la que, como expusimos antes, se efectúa por vez primera este tipo de sondeo, considerado hasta ahora como el más completo. Tal ecuación, al igual que los restantes gráficos incluidos en el presente estudio, está elaborada en función de los medios en general, englobando, por tanto, la radio y la televisión.

La ecuación, fuera de plantear una solución a una mayor posible divulgación, presenta un número potencial de oyentes o seguidores de la música que podría producirse a partir del número exacto de oyentes actuales. Así, excluyendo la consideración de la supuesta trascendencia y fundamental importancia de la facilidad otorgada por el medio al individuo, Mc Gregor plantea:

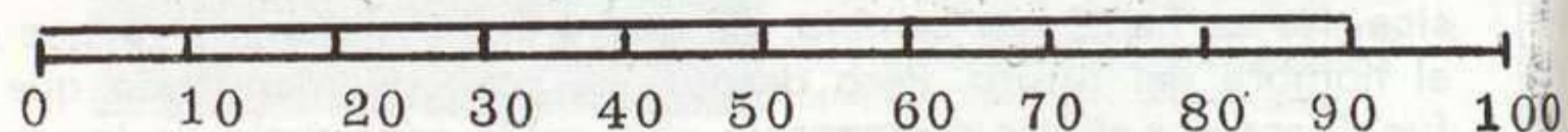
$$Na = \frac{10 \varphi \cdot Hp}{24}$$

En donde Na es el nivel de audiencia; 10, la constante decimal; φ , el número variable de oyentes en cada caso, y Hp representa el total de horas de programación que le son ofrecidas al sujeto estudiado durante un día. El divisor se toma del total teórico de horas diarias absolutas de que dispone el oyente. El resultado viene expresado en Namass (nivel de audiencia de masas), que supone el número concreto de individuos en condiciones de asimilar música clásica en un día.

Un ejemplo es el estudio que efectuó el propio Mc Gregor en Oslo durante el año 1965. La media diaria de oyentes de música (siempre referido a música clásica) fue de 20.000, aproximadamente. Así, la ecuación se resuelve considerando que la media de horas de programación al día en ese año fue de 13:

$$Na : \frac{10 \cdot 20.000 \cdot 13}{24} = 108.000 \text{ Namass.}$$

$$108.000 - 20.000 = 88.000 \text{ namass.}$$



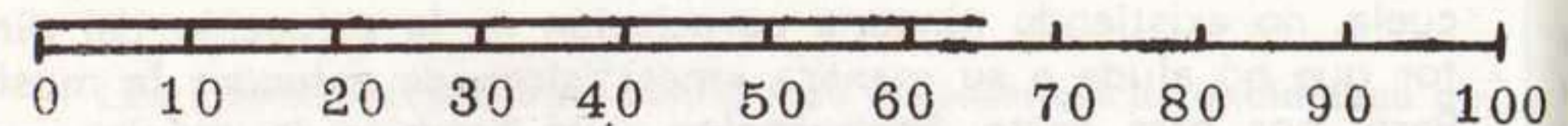
Escala de variable infinita

Como se ve, Oslo alcanza una puntuación en la escala de 8,8/1.000.

En Madrid las cifras se resumen:

$$Na: \frac{10 \cdot 24.000 \cdot 9}{24} = 90.000 \text{ namass.}$$

$$90.000 - 24.000 = 66.000 \text{ namass.}$$



Escala de variable infinita

Observamos igualmente que Madrid alcanza una puntuación de 6,6/1.000. Como se ve, el número de namass aumenta en función del total de horas de emisión y del número real de oyentes. El siguiente paso, por lo tanto, ha sido obtener la diferencia entre el número de namass (potencial máximo de escuchas) y el número concreto de escuchas. Lógicamente, el resultado puede expresarse en números absolutos, o bien, como hemos hecho, puede trasla-

darse sobre una escala miliar infinita, con lo que, después de realizar varias veces la ecuación, se puede confeccionar un histograma o una curva de valores. Este resultado tiene, como es fácil deducir, un valor de referencias comparativas, ya sea en el tiempo o bien en relación con otras ciudades. Es decir, la ecuación de Mc Gregor exige, para que sus datos tengan valor experimental, que las cifras manejadas sean lo más exactas posible y que se lleve a cabo con una periodicidad fija (generalmente, cada año). De esta forma puede, además, tal y como lo hemos hecho antes, establecer un cuadro comparativo entre las capitales europeas, entre ciudades o entre cualquier otro grupo de poblaciones que se desee.

Los datos que hemos manejado en este caso, que, como se comprenderá, tiene tan sólo un valor ilustrativo, son aproximados y las cifras están redondeadas. En cualquier caso, la ecuación de Mac Gregor, cuya complejidad y exactitud hemos reducido aquí al máximo, tiene un reconocido e indudable valor a la hora de observar estadística y científicamente el progreso o regresión que un determinado aspecto de la comunicación experimenta en su difusión a nivel de masas.

La primera conclusión que se desprende de la comparación realizada entre Madrid y Oslo es que, mientras que la capital noruega, con una población total de 556.000 habitantes, tiene un elevado número de oyentes y un horario más amplio de programación, Madrid, con más de tres millones de habitantes, tiene, en efecto, mayor cantidad de escuchas, pero es proporcionalmente muy inferior y sus horas de programación son un tercio menos que las de Oslo.

Nuestro primer sondeo se enfocó precisamente hacia este aspecto. Interrogados los sujetos sobre cuáles eran, a su juicio, las causas de este desnivel, las respuestas se fragmentaron en varios apartados:

- A) Deficiencias en la infraestructura de la emisión (27 por 100).
- B) Concepción errónea de la divulgación de la música clásica (19 por 100).
- C) Incompatibilidad horaria. Las diversas ocupaciones laborales no posibilitan un acceso más amplio e intenso a los programas musicales de este tipo. El horario debe adaptarse al oyente, y no al revés (33 por 100).
- D) Escasa dedicación por parte de las autoridades correspondientes a la expansión de la música clásica. Pocas horas de emisión (21 por 100).

La televisión, el medio de masas por antonomasia, ofrece un panorama de música clásica muy peculiar. Con una programación media semanal de cuatro horas por sus dos canales, la calidad de sus emisiones es bastante aceptable, según se deduce de las respuestas de nuestros encuestados. Ahora bien, ¿son suficientes estas cuatro horas de programación que se dedican a música clásica para satisfacer las pretensiones de los aficionados? La programación general de televisión está concebida con vistas a su difusión entre un público lo más mayoritario posible. Es en función de este hecho por lo que la televisión se nos presenta como un adecuado barómetro que nos indica el nivel y el interés que la música clásica, objeto de nuestro estudio, despierta en España. En efecto, sobre un total de ochenta y una horas, aproximadamente, de programación a la semana y en ambos canales, la música clásica ocupa cuatro, lo que en tantos por ciento representa un 5 por 100. ¿Significa esto que en Madrid, sobre un total de población de tres millones, la música clásica interesa a un 5 por 100, es decir, a 150.000 personas? Es posible que este cálculo, un tanto subjetivo, coincida efectivamente con la cifra real aproximada; pero nuestra opinión es que el número de seguidores de la música a través de los medios de comunicación es bastante inferior. De todas formas, y considerando las cifras anteriormente citadas, ¿cabría pensar que, dado el índice de interés, la televisión cumple su cometido para con la música clásica? La respuesta a esta compleja pregunta opinamos que es preferible la den los entrevistados a través de sus contestaciones. No obstante, y para que el sondeo fuera más representativo, lo hemos realizado en función de una clasificación de la población aficionada por edades, que insertamos a continuación.

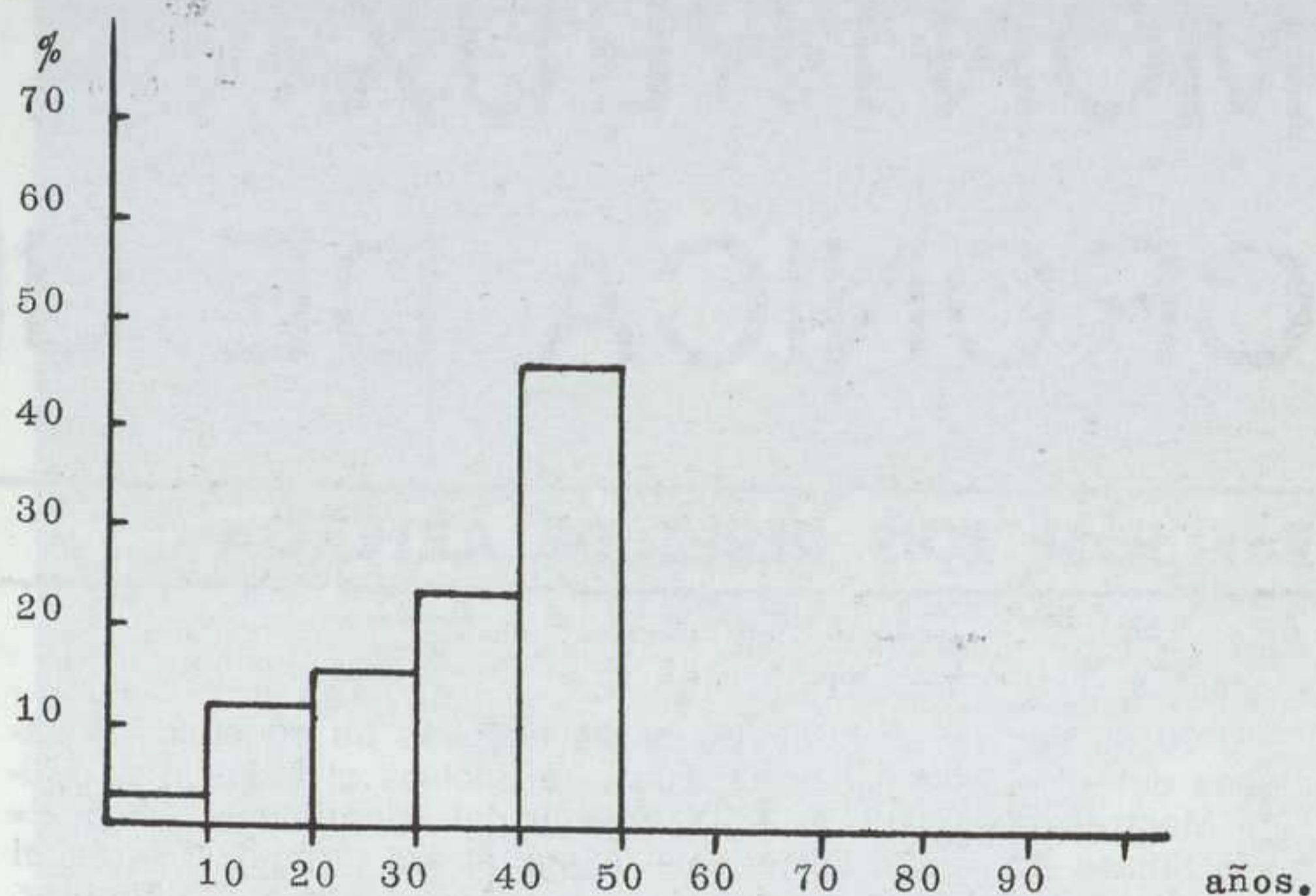
El 28,3 por 100 de los seguidores de música clásica tienen entre dieciocho y veintinueve años de edad.

El 24,3 por 100 fluctúa entre treinta y cuarenta y nueve años.

El 47,7 por 100 oscila entre cincuenta o más años.

En el gráfico 1 se observa cómo efectivamente la población de más edad ocupa la mayor parte del porcentaje. Pues bien, el estudio consistió en consultar a cien personas, de las cuales 47 eran de cincuenta años o más, 24 entre treinta y cuarenta y nueve, y 28 de dieciocho a veintinueve años. La pregunta se refería a su opinión sobre la suficiencia o no de los medios de comunicación en cuanto a música clásica, y particularmente en lo concerniente a televisión. Los resultados fueron muy reveladores.

A medida que aumentaba el nivel de edad iba subiendo el grado de satisfacción, pudiendo constatar además que ésta aumentaba según iba siendo superior el nivel económico del entrevistado. En principio, esta circunstancia se nos presentó como un tanto sorprendente, dada la progresión casi matemática que se presentaba entre grado de satisfacción y nivel material. Una profundización más intensa en el problema nos dio la clave de la solución. En efecto, los encuestados de mayor poder adquisitivo se mostraban



conformes con las programaciones desde el momento en que consideraban a la radio y la televisión como un instrumento meramente complementario de sus propios medios de reproducción del sonido (tocadiscos, magnetófonos). Por esta razón, los niveles económicamente menos fuertes, que coincidían muchas veces con los de menor edad, mostraron una opinión más exigente, pues para ellos la radio y la televisión constituyen los principales medios de acceso a la música clásica.

A continuación reproducimos un esquema referente a los niveles de profesión y su correspondiente interés por la música clásica.

Ocupación

Profesionales, gerentes y directivos: 44 por 100.

Comerciantes, empleados y funcionarios: 21 por 100.

Trabajadores especializados: 14 por 100.

Trabajadores no especializados: 6 por 100.

Propietarios agrícolas: 12 por 100.

Trabajadores agrícolas, pescadores, mineros y similares: 3 por 100.

La misión que desempeñan los medios de difusión, que en este caso son secundarios, tales como la prensa y el libro, ha de ser enfocada desde un punto de vista muy diferente del que hasta ahora hemos mantenido. En efecto, la prensa musical está concebida para servir de complemento y para proporcionar información y juicios críticos sobre los diferentes acontecimientos musicales. El número de revistas sobre música clásica es escasísimo, y su tirada es proporcional al interés que despierta la música clásica. En líneas generales se puede afirmar que la prensa de este tipo de música cumple con eficacia su cometido.

Los libros sobre música clásica tienen asimismo una difusión notablemente minoritaria. Dado que sería muy prolijo el efectuar un análisis por editoriales, o siguiendo cualquier otro sistema clasificatorio, señalaremos simplemente que las publicaciones cuya temática es la música clásica son, por lo general, de gran erudición y tienen una tirada no muy alta. Caso aparte son aquellos libros de carácter biográfico o culturizador. La problemática que hemos planteado en este estudio puede condensarse en una sola pregunta, cuya respuesta está a su vez llena de interrogantes. La minoritaria difusión de la música clásica, ¿tiene su origen y causa en el escaso interés que despierta, o, por el contrario, despierta poco interés porque tiene poca difusión? O más claramente, ¿se escucha poca música clásica porque no gusta, o no gusta porque se escucha poca? Como dijimos, es difícil dar una contestación categórica y definitiva a esta cuestión básica. Hace poco tiempo tuvieron gran éxito de venta las versiones que sobre temas clásicos realizaron algunos compositores. Las reacciones ante este fenómeno fueron muy diversas, y mientras algunos pensaban que eran mixtificaciones deformantes, otros, con un criterio menos purista, opinaban que podía ser un medio para que la gran masa del público tomara interés por la música clásica y pasara a continuación a escuchar las versiones originales. En cualquier caso, este fenómeno se puede dar por terminado y sus consecuencias no pueden todavía evaluarse. Otra teoría al respecto es que la música clásica no tiene ya lugar en nuestro tiempo, y que, por tanto, estamos asistiendo a su agonía. Eludiendo cualquier comentario sobre esta idea, lo que sí es cierto es que la música clásica ha sido tratada por algunos siguiendo criterios «elitistas» y esotéricos que consideran a esta manifestación artística como el patrimonio que unos pocos deben disfrutar y conservar. En este punto se nos plantea una disyuntiva: según esta última teoría, la música clásica está condenada a consumirse lentamente y a desaparecer. Pues bien, o se difunde a nivel masivo, con todas las consecuencias que ello llevará consigo, o la música clásica corre, efectivamente, el riesgo de agotarse a sí misma.

MONTREUX

CRONICA DE UN FESTIVAL

Por JOSE LUIS PEREZ DE ARTEAGA

El 30 de agosto, veinticuatro horas después de concluir las sesiones del «Prix Mondial du Disque», se iniciaba el Festival de Música Montreux-Vevey en la XXIX edición del «Septiembre Musical» en la Suisse Romande. La jornada inaugural era prometedora en el papel: Yehudi Menuhin, en doble actuación de violinista y director, con su propia agrupación, la Menuhin Festival Orchestra, heredera de la afamada Orquesta del Festival de Bath, que durante tantos años organizara el incansable artista. La primera parte, sin embargo, es casi incalificable: Menuhin interpreta el **Doble concierto** de Bach, secundado por un ser llamado Robert Masters, al que me niego a dar el nombre de violinista; la dirección no existe y la nota trágica la pone el pobre clavecinista que intenta por todos los medios hacerse oír entre el tumultuario marasmo orquestal. La triste primera parte concluye con una aceptable versión del **Concierto para violín número 3, de Mozart**. Ya en solitario, Menuhin dirige con eficacia, aunque los nervios le traicionan en el cometido solista, exceptuando el tiempo lento, en el que el violinista hace maravillas de fraseo. En el intermedio me reúno con algunos de los jurados del Premio Mundial del Disco; Ulrich Schreiber opta por marcharse al hotel tras la increíble primera mitad; Leonard Marcus y yo, admiradores de aquel Menuhin admirable que fuera el solista predilecto de Furtwängler, decidimos quedarnos. Nuestra elección es un acierto: Menuhin es otro intérprete en la segunda parte, y lo mismo puede decirse de sus instrumentistas. El músico recrea con verdadera hermosura uno de sus viejos caballos de batalla, las **Romanzas para violín y orquesta**, de Beethoven, y a continuación dirige un estupenda **Sinfonía número 5**, de Schubert. Una pregunta: ¿Por qué a España viene siempre el «violinista» Menuhin y no el «director» Menuhin? Verle en esta última actividad sería grata sorpresa para muchos.

El segundo concierto se celebró el día 31 en una de las más deliciosas salas de cámara de Europa: la «Salle des Fêtes» del Montreux-Palace, construida en 1906 por el arquitecto Eugène Jost y decorada por el pintor Otto Haberer. En la misma se desarrolló la actuación del Quinteto Barroco de Wintherthour, conjunto musical del que destaca, con diferencia, el solista de fagot Manfred Sax. Lo más interesante de su amplio programa fue la **Sonata en La menor**, de Vivaldi, para flauta, fagot y clave, una pequeña obra maestra desconocida para mí.

Montreux no tiene orquesta propia. Practica, por ello, la costumbre de llevar todos los años al Festival una agrupación en calidad de «orquesta residente»; el año pasado fue la espléndida Sudwestfunk de Baden-Baden. En la edición 1974 el conjunto invitado ha sido la Orquesta Sinfónica de Basilea. Esta formación es una de las más antiguas de Europa: su fundación se remonta a 1826, fecha en la que el Musikkollegium de Basilea organiza una agrupación orquestal propia. A partir de 1921, año en que se crea la B. O. G. (Basler Orchester Gesellschaft), la formación pasa a ser la orquesta oficial del cantón y de la ciudad de Basilea. Su actual subvención sobrepasa los cuatro millones de francos suizos anuales. Weingartner fue, en las primeras decenas de siglo, director titular de la orquesta; en fechas más recientes, los músicos más vinculados a la organización han sido Wolfgang Sawallisch y Pierre Boulez. Desde 1971 el titular de la Sinfónica de Basilea es Moshe Atzmon. En términos de resultado sonoro, ¿qué calificación merece como orquesta la de Basilea? Muy alta, a juzgar por los conciertos (tres en total) que escuché en Montreux. La Sinfónica de Basilea es una de esas excelentes orquestas centroeuropeas, estilo Filarmónica de Munich, Suisse Romande, Sinfónica de Viena o Tonhalle de Zurich, que ocupan un inmediato segundo estrato tras el grupo de siete u ocho primerísimas formaciones del continente (Staatskapelle de Dresde, Filarmónicas de Berlín y Viena, London Symphony, etc.). El sonido global del conjunto de Basilea es muy notable, enormemente claro (los músicos «se oyen entre sí», tal como Szell pedía a las buenas orquestas), rítmicamente seguro y muy ajustado de balance en la relación entre familias instrumentales. De éstas, cualitativamente, sobresalen las cuerdas, espléndidas por potencia y claridad.

El primer concierto de la orquesta en Montreux abría el ciclo Beethoven que este año organizaba el Festival. El director, Alfred Walter, me resultaba desconocido. Su trabajo fue excelente. Director de las Operas de Graz y Munster, Walter es un hombre joven que aparenta más edad de la que tiene realmente (tras el concierto nos explicaría un poco de su ardua carrera, muy combativa); es, por encima de todo, un gran técnico, un poco «furtwängleriano» en

sus cambios de «tempo», pero tremendamente eficaz. Su **Leonora número 2**, planteada a tiempo muy lento, obtuvo un apreciable efecto dramático en sus compases finales, y su lectura de la **Pastoral** demostró que Walter tiene ideas propias e interesantes sobre la obra: no hubo repetición de la exposición en el primer movimiento, parcialmente justificada por el «tempo» nada rápido; sí las hubo en el «Scherzo», y el modélico «Andante» y el «Allegretto» final estuvieron presididos por una acertada distribución de espacios y planos sonoros. Acompañó Walter al norteamericano Richard Goodie, joven ganador del Concurso Internacional Clara Haskil 1973, en el **Concierto para piano número 3**, de Beethoven. El contraste entre Goodie, hombre de gestos y muecas pasmosas, y el escuetísimo Walter es llamativo; pianista de técnica impecable y fraseo «a lo Murray Perahia», Goodie cae, en ocasiones, en cierto amaneramiento. Sus «pianissimos» son irreprochables y la pulsación magnífica, pero su estilo es en ciertos momentos demasiado «gentile»: los «staccattos» del piano, tras el fugado orquestal del «Rondó», resultan excesivamente suaves y dulzones en la interpretación de Goodie. El balance del concierto inclinó los puntos positivos hacia la ajustada orquesta y su director ocasional.

El día 2 de septiembre tuvo lugar la ceremonia de entrega de los galardones del «Prix Mondial du Disque» en el castillo de Chillon. A la ceremonia asistieron Karl Böhm, «Diplôme d'Honneur 1974»; Benjamin Bauer y Toshiba Inöe, merecedores del diploma técnico por la invención de la tetrafonía. Con los dos primeros pude sostener sendas entrevistas, que se publican en este mismo número. En la ceremonia estuvo presente Mme. Olga Koussevitzky, viuda del legendario director y rectora de la Fundación que lleva su nombre; en la ceremonia se entregó al compositor panameño Roque Cordero el premio anual que la Fundación concede a una obra contemporánea, discernido este año en favor del **Concierto para violín**, de dicho artista. Madame Koussevitzky me impresionó por su porte aristocrático y su voz grave, marfileña, hablando en un inglés de fuerte acento eslavo: parece, literalmente, una figura escapada de un lienzo de Gustav Klimt, estilizada y distante.

El 3 de septiembre: segundo concierto de la Sinfónica de Basilea, dirigida ahora por René Klopfenstein. Solista: Henryk Szeryng. Esta manifestación fue una de las cimas del Septiembre Musical. Henryk Szeryng vive en la actualidad su momento de gloria como violinista: no tiene, ni técnica ni interpretativamente, competidores, y la reciente desaparición de David Oistrakh viene a erigirle en primer intérprete de su instrumento a nivel musical. Bien entrados en años Milstein y Francescatti, en penumbra Stern, inmaduros aún Zukermann y Perlmann, sólo Leonid Kogan, el otro gran intérprete ruso del violín, puede oponer a Szeryng una competencia fuerte como cabeza de serie en la especialidad. La versión brindada por el artista polaco-mejicano del **Concierto para violín**, de Beethoven, fue un



Henryk Szeryng

portento de realización y de comprensión honda del pentagrama en su integridad: en la misma medida en que el **Concierto para violín**, de Brahms, era «el concierto» de Oistrakh, el de Beethoven es «el concierto» de Szeryng. Y tras de Beethoven, como «propina», hubo de venir el otro lado de Szeryng: su Bach, por medio de la **Gavota de la Tercera Partita**.

René Klopfenstein, por su parte, hizo que la Orquesta de Basilea volviera a sonar como un instrumento intachable, con el dato acústico a su favor de una colocación de los timbales (en el extremo izquierdo del escenario) más adecuada a las características sónicas del Palacio de Congresos de Montreux. Su lectura de la obertura **Leonora número 1** fue entretenida y efectiva; más importante fue su visión de la **Quinta sinfonía** beethoveniana. Su perspectiva de la obra es muy «klempereriana», enormemente honrada y objetiva: en el primer movimiento, reexposición, los fagotes no fueron doblados por las trompas en su respuesta en solitario a la orquesta, siguiendo estrictamente la partitura en práctica que sólo Klemperer, Leibowitz y Szell cumplían; el «tempo», muy deliberado, justifica la no repetición de las exposiciones temáticas de los movimientos primero y cuarto; la distribución de líneas de contrapunto dentro de la partitura fue, finalmente, un logro rara vez audible, que permitió escuchar la melodía de los violonchelos en la sucesión de acordes orquestales del «Andante» y los difíciles pasajes de las trompas en el segundo tema del «Finale» (esta notable labor se había advertido ya en el «Larghetto» del **Concierto**, transparente en términos melódicos).

El concierto de despedida de la Sinfónica de Basilea quedó, sin embargo, por debajo de los niveles expresados. Dirigió a la agrupación Rainer Miedel, el maestro «revelación» el año último en Alemania. Miedel, precedido de fama poco común y avalado por un «curriculum» brillante (Filarmónica de Leningrado, Orquesta de Washington, Sinfónica de la Radio de Berlín), tuvo, en mi opinión, una actuación desdichada. Bajo su mando (perdón, su «no mando») la Sinfónica de Basilea se perdió, se desarboló y se mostró incapaz de traducir con mínima precisión los pentagramas. **Coriolano** obtuvo una lectura briosa, pero poco más: los «pizzicattos» finales sonaron como arpeggios. La **Heroica** fue un «corpus» inorgánico, deslavado, incoherente en el «tempo» y flácido de estructura: el único detalle a favor de la versión de Miedel fue la entrada de las trompas en el trío del «Scherzo», en un auténtico «forte». Con todo, el descalabro máximo se verificó, para mí, desde el momento en que Geza Anda se incorporó a la velada como solista del **Concierto Emperador**, de Beethoven: Anda me produce frecuentemente la sensación de que nunca pasa nada en las partituras que interpreta; en esta ocasión, empero, su labor fue más allá de la mediocridad para alcanzar cimas de verdadera perversión. No sé si Anda saldría a tocar enfermo, pero su trabajo quedó por debajo de cualquier «standard» tolerable en un alumno de virtuosismo de Conservatorio; lo fantástico vino cuando el pianista húngaro tuvo la desfachatez de ofrecer como «bis» el primer **Intermezzo** del Op. 117 de Brahms. Unidas la tarea del solista y la prestación orquestal (Miedel consiguió que algunos pasajes del «Rondó» sonaran como un desfile de tropas del Kaiser) configuraron la interpretación más alucinante que he escuchado del **Quinto concierto**.

Otro mundo fue el recital ofrecido el 5 de septiembre en el Castillo de Chillon por solistas de la Filarmónica de Berlín. Michel Schwalbé, el renombrado concertino de Karajan, tuvo una súbita indisposición el mismo día del concierto, lo que obligó a sus tres restantes compañeros, Karlheinz Zöller (flauta), Wolfgang Boettcher (violonchelo) y Waldemar Döling (cémbalo), a un rápido cambio de programa. Sentí mucho no poder escuchar a Schwalbé, pero la actuación de los tres artistas mencionados fue totalmente compensatoria y sensacional en todas sus vertientes. Como hitos del casi improvisado programa conservo la recreación soberana que Boettcher brindó de la **Tercera «Suite» para «cello»**, de Bach, y el trabajo de Zöller en la **Sonata en Si**, para flauta y clave, de Händel; yo creo que el flautista berlinés ha debido perfeccionar un especial sistema de respiración cutánea, y esto acaso explique sus «imposibles» modulaciones en trinos que duran minutos enteros. En fin, una exhibición de virtuosismo en grado máximo, perfectamente demostrativa del nivel **anormal** de los primeros atriles en la Filarmónica berlinesa.

También dentro del terreno de la delicia sonora entra el concierto en Vevey, en el barroco «Théâtre», por la Orquesta de Cámara de Viena, dirigida por su titular y fundador, Carlo Zecchi. El conjunto vienés se compone de cuatro primeros violines, cuatro segundos, dos violas, dos violonchelos y un contrabajo (total: 13 instrumentistas de cuerda), con intervenciones aisladas de dos oboes y dos trompas. Zecchi, que salió a escena apoyado en muletas, dirige sentado ante una mesa, siempre con la partitura delante, incorporándose en muy raras ocasiones durante la ejecución. El programa, integralmente dedicado a Mozart, fue un regalo de precisión, elegancia, finura estilística y sensibilidad rítmica, esto último sobre todo. Zecchi expuso con maestría e ironía de veterano la hermosa **Sinfonía número 28**, acompañó con plausible búsqueda de equilibrio al mediano solista Manfred Geyrhalter en el **Quinto concierto para violín** (con una lectura de la sección «alla turca» del «Rondó» muy «alla italiana»), e hizo auténticas diabluras de gracia y acentuación en el bellísimo **Divertimento número 17, en Re mayor**; hubo, en esta última obra, prodigios de articulación conjunta, y su interpretación justificó con creces la «propina» de **Dos danzas alemanas**, de Schubert.



Zubin Mehta

El último concierto del Festival al que asistí contó con la presencia de la Filarmónica de Los Angeles comandada por su titular, Zubin Mehta. La actuación del director hindú y de su espléndida agrupación tuvo caracteres de acontecimiento (por cierto, la Orquesta recorrió desde finales de agosto hasta bien entrado octubre toda Europa, menos España. ¿No se pudo conseguir ni un solo concierto?). De entrada llama la atención en Los Angeles el gran número de mujeres que militan en la Orquesta, y no sólo en la sección de cuerdas: los primeros atriles de flautas, clarinetes y oboes están ocupados por elementos femeninos. A continuación, el contraste cuantitativo con la sección de cuerdas de cualquier orquesta normal: Mehta emplea doce primeros violines, otros doce segundos, diez violas, diez «cellos» y diez contrabajos. De entrada, baste decir que la Orquesta es un instrumento total, preciso hasta el puntillismo, y a la vez enormemente flexible, atentísimo a las indicaciones del director y poderoso de sonido. Mehta, que pasa por uno de los momentos más inspirados de su carrera, se mostró en línea de director de primerísima fila, autoritario, relativamente sobrio, contundente y controlador del «todo» instrumental. Aún más importante: dio prueba de ser un **intérprete** verdadero y, algo inesperado para mí, un genuino beethoveniano. Esto no evita algunos «tremendismos» innecesarios: cuando la Orquesta entera atacó el comienzo de la **Leonora número 3** la sala trepidó. Pero exageraciones momentáneas como ésta quedan absorbidas por un meticuloso dominio del pentagrama y una estructuralidad interpretativa irreprochable. El «tempo» de la citada obertura fue un acierto, aun en sus cambios, y el trompeta que toca fuera de escena se permitió, en su doble llamada, el virtuosismo de un «pianissimo» absoluto en la primera convocatoria y un «mezzopiano» en la segunda. A continuación, la **Octava sinfonía**, con la que Mehta volvió a acertar: el metal se redujo drásticamente, pero no la cuerda; y es que Mehta plantea la **Octava** como pre-**Novena**, y aunque no rechaza la filigrana, sitúa la página en una estética romántica a la que pertenece cronológicamente. Repitió el director hindú la exposición del primer movimiento y omitió la del «Finale». Como datos inolvidables anoto el rapidísimo (y correcto) «tempo» del «Allegro scherzando», la perfecta audibilidad de las corcheas de trompetas al principio del «Menuetto» y la gloriosa sección a dúo entre timbal y fagot del «Vivace» final. En la segunda parte, para la **Séptima sinfonía**, sustituyó Mehta a casi todas las maderas y alteró la colocación de la Orquesta, colocando a los violonchelos en el centro del diagrama instrumental. Siento que no efectuara Mehta la repetición expositiva en el primer movimiento de la obra, que Klemperer probara ser adecuada y hasta necesaria, pero éste es el único «pero» que puedo oponer a una lectura sensacional de principio a fin, y en la que el tercer movimiento fue, milagrosamente, un verdadero «Presento». Actuación, en suma, arrolladora y admirable.

En 1975 celebra el Festival de Montreux el XXX aniversario, y el programa adelantaba algunas intervenciones estelares: la Orquesta Cleveland, con Maazel; Filarmónica de Moscú, con Kondrashin; la Gewandhaus de Leipzig. I Solisti Veneti; la English Sinfonia, Lionel Rogg, Gelber, Leonid Kogan, etc. Durante el mismo tendrá lugar la octava edición del Premio Mundial del Disco. En la lista de preselección de este certamen no me desagradaría ver encuadrada a la **Séptima** de Beethoven (que Mehta ha grabado), si la labor del disco responde a lo escuchado en vivo en Montreux.

UNION MUSICAL ESPAÑOLA

Antonio de Cabezón
(1510-1566)

GLOSADOS

Del libro

«Obras de música para tecla, arpa y vihuela, de Antonio de Cabezón, músico de la Cámara y Capilla del Rey don Philippe nuestro Señor». Recopiladas y puestas en cifra por Hernando de Cabezón su hijo.

(Madrid, 1578)

Transcripción y estudio de
MARIA A. ESTER SALA

Prólogo de
SANTIAGO KASTNER

U.M.E.

CARRERA DE SAN JERONIMO 26
MADRID - 14

NOTICIAS INTERNACIONALES

● Seiji Ozawa tiene problemas en San Francisco: a juicio del Comité directivo de la orquesta de dicha ciudad, cuya titularidad comparte Ozawa con la de la Boston Symphony, el maestro japonés apenas presta atención a la buena marcha de la agrupación y reduce sus conciertos con la misma al mínimo legal de su contrato. A esto se añaden problemas raciales: Elayne Jones, la timbalista de color de la orquesta, ha sido cesada en su cargo sin explicación alguna.

● El sucesor de Rudolf Kempe, al frente de la Royal Philharmonic será definitivamente Antal Dorati, que iniciará sus conciertos con la orquesta en el otoño, interpretando un ciclo Beethoven; parece seguro que Decca grabará estos programas del debut de Dorati.

● Rafael Kubelik se ha despedido con carácter definitivo del Metropolitan de Nueva York: quedan, como hitos de su breve labor en el famoso coliseo, dos aclamadas representaciones: Los troyanos, de Berlioz, y El ocaso de los dioses. Schuyler Chapin, actual intendente del Metropolitan, no se ha pronunciado aún sobre el posible sucesor de Kubelik.

● Otra vez ópera, ahora en París: Jesús López Cobos ofrece durante el mes de febrero cinco representaciones de El Trovador, de Verdi. La puesta en escena corre a cargo de Capobianco.

● Un joven pianista español, Enrique Pérez de Guzmán, da su primer recital en Londres el 25 de febrero (Bach-Busoni, Scriabin, Debussy, Ravel, Granados), en el tradicional Wigmore Hall, la más popular sala de cámara londinense.

● El Festival de Salzburgo 1975, en su edición del verano, se clausurará el 30 de agosto con una interpretación de la Sinfonía de los mil, de Mahler, a cargo de Leonard Bernstein y la Filarmónica de Viena. Dos días antes, Herbert von Karajan tocará con la Filarmónica de Berlín la otra macro-octava del postromanticismo, la de Bruckner.

● Sigamos con Karajan: los días 16, 17 y 18 de febrero «der dirigent» ha montado, dentro de los conciertos de abono de la Filarmónica de Berlín, el Concierto para piano y orquesta número 2 de Brahms. Solista: Maurizio Pollini.

● No son Dietrich Fischer-Dieskau y Plácido Domingo los únicos cantantes dedicados a la dirección de orquesta; Peter Schreider efectúa su debut en Berlín el 3 de mayo con obras de Bach, Haydn y Beethoven.

● La Orquesta de Cleveland recorrerá Europa en gira al final del verano (septiembre-octubre) con su titular, Lorin Maazel. Se habla de posibles conciertos en Barcelona en la primera semana de octubre. ¿Sólo en Barcelona?

● Rafael Frühbeck de Burgos volverá a dirigir en abril a la New Philharmonia, la orquesta inglesa a la que ha estado más vinculado durante años, tras una larga ausencia. Sus conciertos comprenden: La Creación, de Haydn; la Sinfonía número 88, del mismo autor; los «lieder» Eines fahrenden Gesellen, de Mahler (con Roland Hermann), y la Segunda sinfonía de Brahms.

J. L. P. A.



FOX-IN-DEL-SON

La línea de agujas fonográficas, fonocápsulas, microcápsulas y cassettes más completa del mundo.

De venta en los comercios de electro-acústica más importantes de España y de 15 países, a los que exporta FOX IN-DEL-SON.

Pida la marca FOX a su proveedor habitual.

La Aguja de su tocadiscos no es eterna.
¡ ¡ Cámbiela a tiempo ! !

Doris Rothmund, en la India

La pianista alemana Doris Rothmund—discípula predilecta del que fue gran genio del pianismo alemán, Walter Gieseking—, actual Catedrática de Virtuosismo del Piano del Conservatorio de Mannheim, la famosa ciudad que clasificó para la Música una muy brillante escuela camerística, acaba de realizar una importante turné de conciertos por la India, ofreciendo recitales en Calcuta, Bangalore y otras ciudades del subcontinente asiático.

Su visita a aquel lejano país nos ha permitido la posibilidad de ofrecer a nuestros lectores una visión, aunque rápida, interesante de la vida musical hindú, a través de la entrevista que ha realizado nuestro Corresponsal en Mannheim a la prestigiosa pianista, bien conocida de la filarmonía española por sus repetidas visitas a nuestra península.

—Sabemos que, independientemente de sus constantes turnés por Europa, visitando sus más importantes países—entre ellos, asiduamente, España—, siente predilección por llevar su arte interpretativo a los de otros continentes, pero especialmente a los del llamado Tercer Mundo, como son Egipto, Etiopía, Tanzania, el Congo, Côte de Ivoire, Argelia, Túnez, etcétera, y que ahora ha extendido aquella predilección a los de Oriente, visitando últimamente la India. ¿Quiere decirnos sus impresiones sobre la vida musical de este último país?

—Mi impresión es magnífica. He quedado impresionada del interés que siente el hindú por la música y de su gran formación musical, que le capacita para un maravilloso entendimiento de la música que se le ofrece. En Calcuta, por ejemplo, actué en uno de los llamados Conciertos del «Monsoon» ante un auditorio de más de quinientas personas.

—¿Hemos de interpretar esto como que existe un gran interés allí por la música occidental?

—En efecto. En Calcuta, por ejemplo, existe un Conservatorio nacional en el que los alumnos son instruidos en la música europea.

—¿Qué compositores europeos gozan del favor del público en la India?

—Creo que es Beethoven, desde luego, el más popular; pero también Liszt y Chopin, aunque el público se esforzó también por entender el mensaje de Debussy y Ravel que yo ofrecí en mis programas. En Rourkela pidieron que interpretara a Debussy como «bis».

—¿Qué opinión cree usted que tiene el hindú de la música actual?

—Que se esfuerza por entenderla.

—¿Ha tenido ocasión de escuchar algún concierto de música india?

—Sí, en Calcuta. Asistí al concierto de Santa Prosad, el mejor intérprete de tabla de la India. El recital, que duró varias horas, tuvo gran concurrencia.

—¿Cuál fue la acogida que por parte de la crítica tuvieron sus versiones pianísticas?

—La prensa se refirió a mis actuaciones de una manera extraordinariamente positiva.

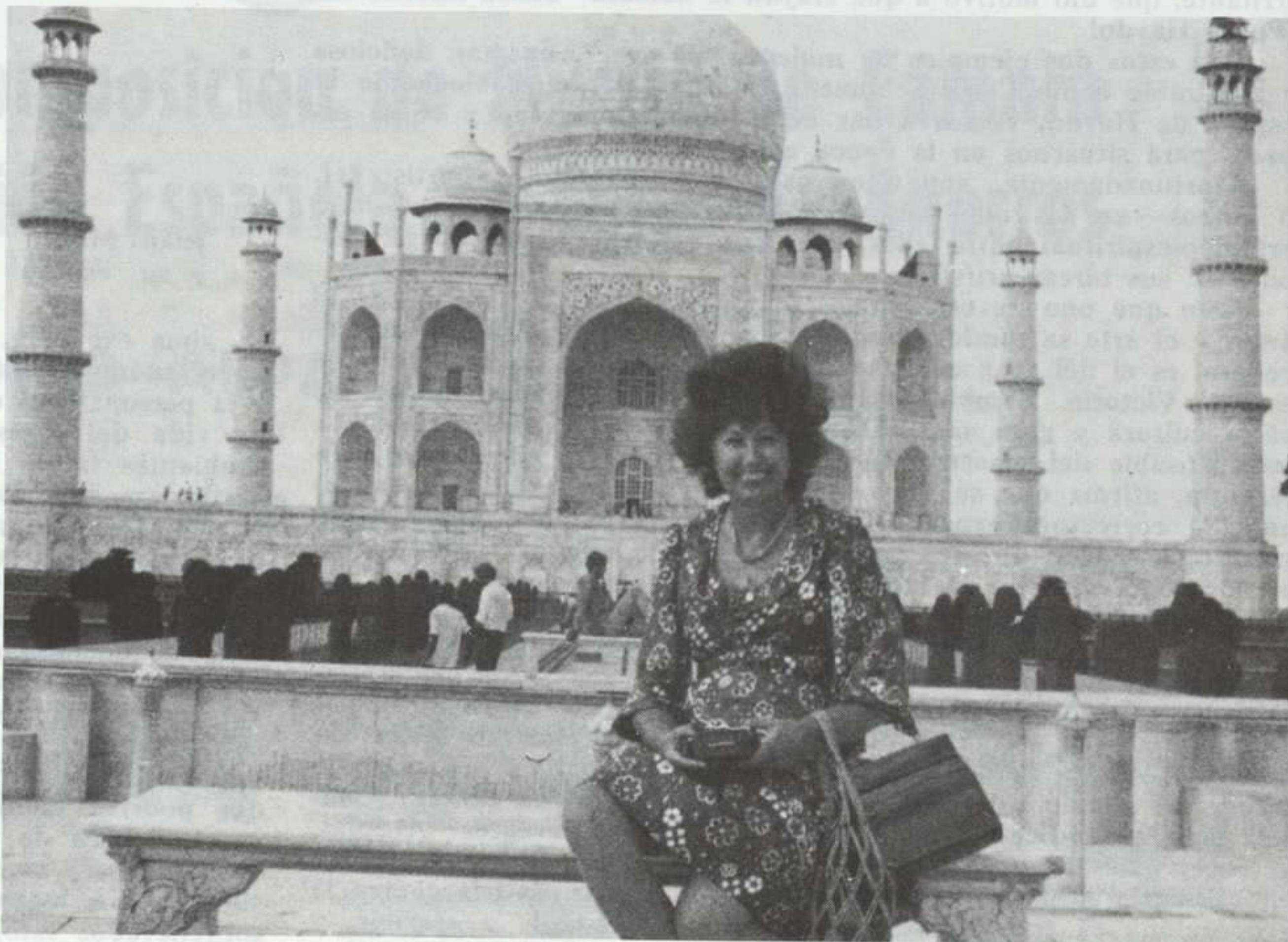
—¿Puede decirse entonces que su viaje a la India ha constituido un éxito?

—Ciertamente, es la verdad.

—¿Esto le estimulará para próximas turnés extraeuropeas?

—En efecto. Volveré a desplazarme en la primavera próxima a África, y en los programas que allí ofreceré tengo en proyecto incluir música española.

Este fue el diálogo de nuestro Corresponsal en Mannheim con Doris Rothmund, para ser ofrecido a nuestros lectores.—ARM.



Doris Rothmund frente al famoso mausoleo Taj Mahal, maravilloso monumento de arte árabe.

Tras su concierto en Calcuta, la pianista alemana «posa» con el Director del Goethe Institut, Dr. Ohlan, y dos bellas auditoras hindúes.



EL ARTISTA Y SU MUJER (II)

En nuestro anterior artículo (RITMO, de noviembre) citábamos como mujer ideal para un músico, para un artista, a Clara Wieck, de la que no solamente su marido, el compositor Roberto Schumann, estaba apasionadamente prendado, sino que otros músicos de aquella época alabaron sus virtudes, como puede comprobarse en los escritos y biografías de Liszt, Brahms, etc.

Otros compositores hubo, sin embargo—no vamos a citarlos a todos—, que no tuvieron tanta suerte, y que en este terreno fueron bastante desgraciados, por culpa de una esposa que les amargó la vida sin contemplaciones. En esta clase de mujeres nefastas siempre destacan dos grandes errores, dos inconmensurables defectos: su insensibilidad a la música y su diabólico espíritu de contradicción, que tanto exaspera a los hombres, y más aún si son artistas. Uno de estos lamentables casos que podríamos citar como ejemplo es el del célebre compositor Joseph Haydn, cuya esposa, además de su indiferencia por la música, tenía un carácter áspero e irritante, que dio motivo a que Haydn le llamase “bestia infernalis”. ¡Pobre Haydn!

Con estos dos ejemplos de mujeres “de ayer”, una tan deliciosa y admirable como Clara Schumann, y otra tan detestable como la esposa de Haydn, vamos a dar un salto en el tiempo y en el espacio para situarnos en la época actual.

Afortunadamente, son numerosos los matrimonios—artista él, o ambos—en los que, además de quererse, existe una afinidad artístico-espiritual entre ellos, que tan excelente papel juega después en sus tareas artísticas.

Creo que uno de estos casos ejemplares, maravilloso, donde el amor y el arte se funden para elevarse a lo más sublime e imperecedero, es el del gran compositor valenciano Joaquín Rodrigo y su esposa Victoria Kamhi, magnífica pianista, escritora, mujer de vasta cultura y gran sensibilidad, que es la colaboradora eficaz e indispensable del maestro Rodrigo. Mujer experta en música y literatura, afirma que su mayor mérito es el ser desde hace tantos años la correctora experta, fiel e incansable de las obras de su marido, haciendo de esta manera posible su edición y divulgación en el mundo entero. De todas formas, no queremos silenciar que Victoria Kamhi de Rodrigo ha escrito muchos poemas, a varios de los cuales ha puesto música Joaquín Rodrigo. Ella escribió los escenarios de sus “ballets”, Pavana Real y Juana y los caldereros. Hizo la adaptación poética de Los himnos de los neófitos de Qumram, de los Manuscritos del Mar Muerto, encargo de la Semana de Música Religiosa de Cuenca. Ha traducido al alemán y al francés el Himno a Salamanca, de Unamuno, para la cantata “Música para un código salmantino”. El poema de Cervantes “Arboles, yerbas y plantas”, para Ausencias de Dulcinea, etc. Pero ella insiste en afirmar que lo que más la complace y más satisfacciones le proporciona es trabajar con su marido, ayudándole a escribir, y divulgar sus valiosas obras musicales.

Otro gran compositor—además de violinista excepcional—fue Juan Manén, cuya esposa, Valentina Kurz, hoy viuda de Manén, tanto influyó en la vida artística de Manén. Colaboradora entusias-



Joaquín Rodrigo
y su esposa



Juan Manén
y su esposa

ta, alma exquisita, ha sido una de esas esposas abnegadas que un poco anónimamente tanto se esfuerzan y sacrifican por el arte y la personalidad de su marido. Recuerdo que en los últimos años de vida del maestro Manén, mermada su salud y entregado a agobiantes tareas literario-musicales, e incluso su correspondencia particular, eran llevadas prácticamente por esta mujer admirable y ejemplar. Tan admirable y ejemplar, que ahora está luchando titánicamente para que las obras de su marido Juan Manén se conozcan y se divulgen como se merecen. Y me contaba que son muchos los obstáculos que se le ponen, y que gentes del mundillo musical, que fueron amigos de Manén y que recibieron favores, ayudas, recomendaciones, consejos, orientaciones de toda índole del gran maestro catalán, no quieren saber nada de sus obras, aún casi desconocidas aquí. Y eso que algunos antiguos amigos ocupan hoy cargos de directores de orquestas o conservatorios; es decir, que podrían fácilmente divulgar estas obras, que son del amigo, pero también de un buen compositor que, moralmente, tienen la obligación de conocer y dar a conocer. Pero ella no desmaya, y sigue en su lucha constante, tenaz, con sinsabores y desengaños sobrellevados estoicamente por ese gran amor a su artista y a su obra..., que algún día se valorará en nuestro país como se ha valorado fuera. Pero que sea pronto.

El otro día, escuchando la preciosa “suite” Antiguos abanicos, del gran músico valenciano Eduardo López-Chavarri Marco, magníficamente interpretada por nuestra Orquesta Municipal, me vino a la memoria que también fue un compositor afortunado en su matrimonio. Su esposa, la admirable cantante Carmen Andújar, fue una colaboradora directa, afectuosa, y su bondad y su arte se unieron a los del maestro, logrando éxitos inolvidables. Una esposa ideal, cariñosa, apreciada y admirada por cuantos la trataron como artista y como mujer. Y de la que el gran maestro López Chavarri se sentía orgulloso como esposa, como madre y como artista.

Muchos son los nombres que nos vienen a la memoria: Juan Massiá y María Carbonell, un gran violinista y una excelente pianista, además de matrimonio modelo.

Ernesto Xancó, el magnífico violoncelista, y su esposa, Giocasta C. Korma... Y el violinista Antonio Piedra y su esposa, Asunción del Palacio, que tan meritorias “tournées” ofrecieron, llenando una época de nuestra vida musical... La falta de espacio nos impide citar aquí muchos nombres de músicos destacados en que sus esposas juegan un papel muy importante—aunque a veces ignorado—en la vida y la profesión de los artistas respectivos. Con todo, no quiero pasar por alto mencionar a un matrimonio de hoy: el joven director de la Orquesta Municipal de Valencia, Lorenzo Martínez Palomo (además de buen pianista y compositor), el cual me decía que a veces sus éxitos los debe en buena parte a su esposa (Margarita Ripoll), porque aparte de que entiende y ama la música, es para él una secretaria tan eficaz, que sin ella estaría perdido. Una esposa que le ayuda, que le anima, que le comprende, que hace propias las ilusiones y los nobles proyectos profesionales de su marido, y que además cuida de él y de sus hijos (un niño y una niña muy simpáticos) con un cariño y una jovialidad que no abundan por ahí. En suma: la digna esposa de un artista. Esas admirables esposas de los artistas, a quienes dedico cordialmente esta modesta glosa.

LUIS M. RICHART



II Concurso de Composición de Música de Cámara de la Confederación Española de Cajas de Ahorros

«TROFEO ARPA DE ORO»

B A S E S :

1.ª Podrán concurrir al mismo todos los compositores españoles que lo deseen, sin que exista ninguna limitación en cuanto al número de obras a presentar.

2.ª Las obras deberán ser originales, inéditas y no interpretadas en audición pública, de duración entre diez y quince minutos, escritas para voz o instrumentos solistas o grupos hasta un máximo de veinte profesores.

3.ª Quienes deseen tomar parte en este Concurso deberán enviar a la Secretaría del mismo, antes del próximo 31 de mayo, la siguiente documentación:

- a) Fotocopia del Documento Nacional de Identidad.
- b) Un ejemplar de cada una de las obras presentadas, totalmente instrumentadas.
- c) Aclaración de las anotaciones compositivas no habituales empleadas por el autor.
- d) Podrá también incluirse, si se desea, una sinopsis de la obra, de extensión total no superior a un folio, escrito a máquina, a doble espacio y por una sola cara.

4.ª Las obras se podrán enviar firmadas o con seudónimo. En este segundo caso la fotocopia del D. N. I. deberá ir en un sobre cerrado en cuyo exterior figure el seudónimo.

5.ª Un Jurado previo calificará las obras presentadas y hará una selección hasta un máximo de seis. Posteriormente, un Jurado final, tras la audición de las finalistas, determinará de entre ellas las que sean acreedoras a los dos primeros premios. El fallo se dará a conocer en un acto público que se anunciará oportunamente.

6.ª Se establecen los siguientes premios:

- a) Primer premio: 300.000 pesetas y trofeo ARPA DE ORO.
- b) Segundo premio: 150.000 pesetas y trofeo ARPA DE PLATA.
- c) Varios premios más (hasta un máximo de cuatro) de 50.000 pesetas y placa cada uno.
- d) Estreno en concierto público de cada una de las obras que sean seleccionadas en la fase eliminatoria.
- e) La Editorial Alpuerto se compromete a la edición de las obras antes de su estreno en el concierto de la fase final del Concurso.

f) Edición de un disco que contendrá, al menos, la obra ganadora del primer premio.

7.ª Los concursantes se comprometen a tener preparado el material de ejecución de sus obras para que, en caso de ser seleccionadas, pueda llevarse a cabo su interpretación en un tiempo prudencialmente previsto. Los organizadores se reservan el derecho de retirar el premio si no se cumple esta cláusula.

8.ª El plazo de admisión terminará el 31 de mayo de 1975, a las doce horas, pudiéndose enviar las obras desde el momento mismo en que es hecha pública esta convocatoria.

9.ª Los fallos de cualquiera de los dos Jurados son inapelables.

10.ª El Concurso no podrá ser declarado desierto.

11.ª Los ejemplares de las obras premiadas quedarán en poder de la Confederación Española de Cajas de Ahorro, sin perjuicio de los derechos de propiedad intelectual en favor de los autores premiados, obligándose los mismos a consignar siempre en la portada de la partitura o partituras publicadas, en los discos o cintas magnetofónicas que se editen, en los programas de los conciertos en que se ofrezca la obra, tanto en España como en el extranjero, así como en emisiones radiofónicas o televisadas, etc., «Primero o segundo premio en el II Concurso de Composición de Música de Cámara de la Confederación Española de Cajas de Ahorros, 1975», o bien, en el caso de los premios restantes, «Obra premiada en el II Concurso de Composición de Música de Cámara de la Confederación Española de Cajas de Ahorros, 1975».

Los ejemplares no premiados se hallarán a disposición de los concursantes hasta el 31 de diciembre de 1975 y serán restituidos contra entrega del resguardo que en su día se haya dado. Pasado dicho plazo, la Secretaría del Concurso quedará autorizada para devolver los referidos manuscritos no premiados, conservarlos o destruirlos. En todo caso, la Confederación Española de Cajas de Ahorros declina toda responsabilidad sobre la custodia de dichas partituras una vez transcurrida la mencionada fecha.

12.ª Por el hecho de participar en este Concurso, cada concursante queda obligado a aceptar y no impugnar las presentes bases en su totalidad.

Madrid, 1 de enero de 1975.

SECRETARIA: ALCALA, 27 - MADRID-14



II BIENAL INTERNACIONAL DEL SONIDO

De importante acontecimiento musical y cultural puede calificarse la II Bienal Internacional del Sonido, que se celebrará en Valladolid, del 24 de febrero al 3 de marzo. En la Secretaría de la organización, Ruiz Hernández, 6, 2.º D, teléfono 25 58 28, facilitarán información completa, boletines de inscripción para asistir al Curso de Dirección coral y reserva de hospedaje, con precios especiales para participar en todos los actos.

PROGRAMA

24, lunes,

17 horas, **Marathon musical**: Hilario Camacho, Jubal, Rosa León, Fernando Unsain, Sefarat, Pedro y Ana. Teatro Valladolid.

20 horas, Inauguración oficial de la Exposición Discográfica Internacional.

25, martes,

17 horas, Audición y visionaje de las mejores grabaciones y filmaciones mundiales de música: No-Do, J. L. Rubio, Willen. Caja Provincial de Ahorros.

19 horas, Conferencia: **El sonido en televisión**, Rafael Ramos Losada, Director de Radio Nacional de España. Salón de Plenos. Cámara Oficial de Comercio e Industria.

20 horas, Gala. Orquesta «Mirasol» (Salsa catalana). Teatro Calderón.

26, miércoles,

18,30 horas, Inauguración del Salón monográfico en honor de Charles E. Ives, de Estados Unidos. Espectáculo integral. Edward E. Mattos y alumnos de la Escuela de Arte Dramático de Madrid. Museo de Pintura.

20 horas, Concierto de órgano. Yamaha Ex-42, Casa Hazen. Michael Reckling. Teatro Calderón.

27, jueves,

17 horas, Seminario sobre «Psicología y música». Profesor Guerrero. Caja Provincial de Ahorros.

20 horas, Gala. Ann Pebbles. Teatro Calderón.

28, viernes,

17 horas, Ponencia sobre «Derechos de autor». A cargo de la SGAE. Cámara Oficial de Comercio e Industria.

20 horas, Mesa redonda internacional sobre «Discos y música en televisión» (expertos franceses, alemanes, españoles, húngaros, etc.). Caja Provincial de Ahorros.

22,30 horas, Concierto de gala. Homenaje a la música lírica española. Presentación, Juan Arnau. Actuación de la Orquesta Sinfónica y Coral Vallisoletana, dirigidos por los maestros Moreno Torroba y Sorozábal. Medallas de plata a éstos y al señor Inurrieta.

1, sábado,

11 horas, Symposium sobre «Discos y medios de comunicación». Moderador, Jorge Arandes. Enrique Franco Gelices, Pérez de Lama, Iñigo, Moreno, Martín Blanco, etc. Salón del Pleno, Cámara Oficial de Comercio e Industria.

13 horas, Entrega de premios del Certamen discográfico. Recepción oficial. Salones del Ayuntamiento.

17 horas, «Symposium». Conclusiones. «Cocktail».

20 y 23 horas, **Godspell**. Teatro Calderón.

2, domingo,

11 horas, Retransmisión Televisión Española. **Misa de los artistas**. Museo Nacional de Escultura.

12 horas, Concierto exhibición Curso de Dirección coral. Teatro Valladolid.

17 horas, Coloquio sobre **Godspell**. Caja Provincial de Ahorros.

3, lunes,

17 horas, Estereofonía. «Génesis», de L. Machado, y «Jondo», de E. Franco. Radio Nacional de España. Caja Provincial de Ahorros.

20 horas, Concierto de piano. Edward E. Mattos. Museo de Pintura.

DISCOGRAFIA ESPAÑOLA DE LA OPERA

CONSIDERACIONES GENERALES

Como ya es norma en nuestro número extraordinario de fin de año, insertamos en nuestras páginas especiales la discografía completa del tema genérico al que está dedicado el mencionado número (1).

Dado que en esta ocasión lo es a la ópera, incluimos la discografía de este tema, con el fin de ofrecer a nuestros lectores una amplia y completa panorámica de lo que pueden encontrar en nuestro mercado discográfico relacionado con esta disciplina.

A primera vista sorprende, y muy gratamente por cierto, la gran cantidad de producciones dedicadas a la ópera que figuran en nuestro catálogo, pese a que, sin lugar a dudas, España no es un país fundamentalmente operístico. Cabría incluso preguntarse si es fundamentalmente musical. Con todo, y para no hacer demasiado largo este preámbulo con consideraciones antiguas —que «llueven sobre mojado», aunque sea necesario un «regadío» de los responsables de la ausencia de ópera estable en la mayor parte de nuestras ciudades musicales—, pasaremos a enumerar los aspectos generales que determinan las características de esta Discografía, que, como siempre, ha sido elaborada a través de los datos que amablemente nos han facilitado las Pro-

ductoras discográficas, y a las que queremos agradecer una vez más el desinteresado apoyo que nos han prestado en todas las ocasiones.

DISCOS QUE SE INCLUYEN.—Dadas las limitaciones de espacio, impuestas, como se sabe, por el tremendo encarecimiento de las materias primas y —debemos decirlo— de los salarios, solamente figuran en esta Discografía los discos dedicados a la ópera. No será posible encontrar, por lo tanto, los discos instrumentales que contienen oberturas, intermedios, etc.

DISTRIBUCION.—Cuatro apartados forman nuestra Discografía:

- Grupo A: Operas completas.
- Grupo B: Selecciones de óperas.
- Grupo C: Recitales.
- Grupo D: Varios.

En cada uno de ellos se especificarán las producciones que contiene.

CARACTERISTICAS DE LOS DISCOS.—Todos los discos son de larga duración (LP), mientras no se indique lo contrario mediante la referencia 17 cms. Asimismo en todos los casos se trata de discos estereofónicos, salvo que apa-

rezca la indicación M, que significará que la grabación es monofónica.

ORDENACION DE LOS INTERPRETES.—Siempre y cuando se conocen éstos, figuran en primer lugar, y por término medio cuatro cantantes, reconocibles por su nombre más comúnmente utilizado. A continuación se incluyen los de la orquesta y coro, seguidos inmediatamente del nombre del director.

AUTORES Y OBRAS.—En lugar destacado figuran el nombre del autor, con sus correspondientes fechas de nacimiento y muerte, para que sea más sencilla su localización histórica. Respecto a las obras, se ha tratado de «castellanizar» los títulos, salvo en los casos en que la traducción haría imposible el reconocimiento de la obra de que se trata.

Dado que la confección de esta Discografía no entraña dificultad alguna en cuanto a su comprensión por parte del lector, estimamos como procedente pasar a la enumeración de los discos que incluye nuestro Catálogo actual de óperas.

Como en años anteriores, la recopilación y la ordenación se debe a nuestro colaborador José Prieto Marugán, que ya posee cierta experiencia en este aspecto, lo que garantiza la calidad de su trabajo.

Recopilación realizada por: JOSE PRIETO MARUGAN

GRUPO A: OPERAS COMPLETAS

Contiene: Obras íntegras, ordenadas por orden alfabético de autores y obras.

ALBENIZ, Isaac (1860-1909):

«PEPITA JIMENEZ»:

T. Berganza, I. Rivadeneira, J. Molina, A. Blancas.

Coro Cantores de Madrid. Orquesta Sinfónica. Pablo Sorozábal.

COLUMBIA, SCE 931/2.

ARRIETA, Emilio (1823-1894):

«MARINA»:

M. Capsir, H. Lázaro, M. Redondo, J. Mardones. Orquesta Sinfónica y Coros. Daniel Montorio. COLUMBIA, C 31000/1.

V. Canale, J. Aragall, A. Blancas, V. de Narké. Coro Cámara Orfeón Donostiarra. Orquesta Filarmónica España. Rafael F. de Burgos.

COLUMBIA, MCE 819/19.

COLUMBIA, SCE 918/19.

BEETHOVEN, Ludwig van (1770-1827):

«FIDELIO»:

D. Grobe, G. Sciutti, K. Böhme, B. Nilsson, K. Equiluz.

Coro Opera Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. Lorin Maazel.

DECCA, SET 272/73.

H. Dernes, J. Vickers, H. Donath, K. Ridderbusch.

Coro Opera Berlín. Orquesta Filarmónica de Berlín. Herbert von Karajan.

EMI, 165-02 125/27.

W. Windgassen, M. Mödl, A. Poell, O. Edelmann. Coro Opera de Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. Wilhelm Furtwangler.

EMI, 153-01 105/07.

BELLINI, Vincenzo (1801-1835):

«BEATRICE DI TENDA»:

J. Sutherland, C. Ophhof, J. Veasey, L. Pavarotti.

The Ambrosiam Opera Chorus. Orquesta Sinfónica de Londres. Richard Bonyngé.

DECCA, SET 320/22.

«NORMA»:

M. Caballé, F. Cossotto, P. Domingo, R. Raimondi.

The Ambrosiam Opera Chorus. Orquesta Filarmónica de Londres. Carlo Felice Cillario. RCA, LSC-6202.

C. Cava, M. del Mónaco, A. Cesarini, E. Suliotis, F. Cossotto.

Orquesta y Coro Academia Santa Cecilia, de Roma. Silvio Varviso.

DECCA, SET 368/9.

M. Callas, F. Corelli, Ch. Ludwig, N. Zaccaria. Orquesta y Coro de La Scala, de Milán. Tullio Serafin.

EMI, ASDL 788/90.

«EL PIRATA»:

M. Caballé, R. Raimondi, P. Cappuccilli, B. Martí. Orquesta y Coro de la RAI. Gianandrea Gavazzeni.

EMI, 165-02 108/10.

«LOS PURITANOS»:

J. Sutherland, C. Foiani, R. Capecchi, P. de Palma.

Orquesta y Coro del Mayo Musical Florentino. Richard Bonyngé.

DECCA, SET 259/61.

«LA SONAMBULA»:

J. Sutherland, M. Elkins, N. Monti, S. Stahlman. Orquesta y Coro del Mayo Musical Florentino. Richard Bonyngé.

DECCA, SET 239/41.

BIZET, Georges (1838-1875):

«CARMEN»:

A. Moffo, H. Donath, F. Corelli, P. Cappuccilli. Orquesta y Coro Opera de Berlín. Lorin Maazel. EURODISC, 80489-XR.

R. Resnjak, M. del Mónaco, J. Sutherland, T. Krause.

Coro Teatro de Ginebra. Orquesta de la Suisse Romande. Thomas Schippers.

DECCA SET 256/58.

L. Price, F. Corelli, R. Merrill, M. Freni.

Coro Opera de Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. Herbert von Karajan.

RCA, LDS-6164.

M. Callas, N. Gedda, R. Massard, A. Guiot.

Coro de René Duclós. Orquesta de París. Georges Pretre.

EMI, 165-00 034/35.

G. Bumbry, M. Freni, J. Vickers, K. Paskalis. Orquesta y Coros Opera de París. Rafael F. de Burgos.

EMI, 165-02 072/74.

BOITO, Arrigo (1842-1918):

«MEFISTOFELES»:

N. Treigle, M. Caballé, P. Domingo, J. Ligi. The Ambrosiam Opera Chorus. Orquesta Sinfónica de Londres. Julius Rudel.

EMI, 165-02 464/66.

BORODIN, Alexandre (1833-1887):

«EL PRINCIPE IGOR»:

I. Petrov, Y. Obratsova, T. Tugarinova, V. Atlantov.

Orquesta y Coro del Teatro Bolshoi. Mark Ermler.

HISPAVOX, HMES 610-56/59.

D. Popovitch, Z. Cvejic, N. Zhunetz, D. Minikovitch.

Orquesta y Coro Opera de Belgrado. Oscar Danon.

DECCA, GOS 562/5.

BRITTEN, Benjamín (1913):

«ALBERT HERRING», op. 39:

S. Fisher, J. Peters, A. Cantelo, J. Noble. Orquesta Cámara Inglesa. Benjamín Britten.

DECCA, SET 274/76.

CILEA, Francisco (1866-1950):

«ADRIANA LECOUVREUR»:

R. Tebaldi, M. del Mónaco, G. Simionato, S. Maionica.

Orquesta y Coro Academia Santa Cecilia, de Roma. Franco Capuana.

DECCA, SET 221/23.

CHERUBINI, Luigi (1760-1842):

«MEDEA»:

G. Tivolaccini, D. Carral, P. Lorengar, J. Díaz. Orquesta y Coro Academia Santa Cecilia, de Roma. Lamberto Gardelli.

DECCA, SET 376/78.

DEBUSSY, Claudio A. (1862-1918):

«PELEAS y MELISENDA»:

C. Maurane, E. Sporenberg, G. London, G. Hockman.

Coro Teatro de Ginebra. Orquesta Suisse Romande. Ernest Ansermet.

DECCA, SET 277/79.

DELIBES, Leo (1836-1891):

«LAKME»:

M. Mesplé, Ch. Burles, R. Soyer, D. Millet.

Orquesta y Coro Opera Cómica, de París. Alain Lombard.

EMI, 165-10 975/77.

(1) Dificultades de última hora impidieron dar este trabajo en nuestro número de fin de año, dedicado a la ópera.

DONIZETTI, Gaetano (1797-1848):**«ANA BOLENA»:**

M. Horne, E. Souliotis, J. Coster, N. Ghiaurov.
Coro Opera de Viena. Silvio Varviso.
DECCA, SET 446/9.

«DON PASQUALE»:

F. Corena, T. Krause, G. Sciutti, J. Oncina.
Orquesta y Coro Opera de Viena. Istvan Kertesz.
DECCA, SET 280/81.

A. Saràceni, T. Schipa, E. Badini, A. Poli.
Orquesta y Coro de La Scala, de Milán. Carlo Sabajno.

EMI, 153-00 680/82.

«EL ELIXIR DE AMOR»:

M. Freni, N. Gedda, M. Sereni, R. Capecchi.
Orquesta y Coro Opera de Roma. Francesco Molinari-Pradelli.

EMI, 165-00 066/67.

«LA FAVORITA»:

J. Hines, G. Poggi, B. Magnani, G. Simonato.

Orquesta y Coro del Mayo Musical Florentino.
Alberto Erede.

DECCA, GOS 525/7.

«LA FILLE DU REGIMENT»:

J. Sutherland, L. Pavarotti, M. Sinclair.
Orquesta y Coro de la Royal Opera House Covent Garden. Richard Bonyngé.

DECCA, SET 372/3.

«LUCIA DE LAMMERMOOR»:

M. Callas, F. Tagliavini, P. Cappuccilli, B. Ladysz.
Orquesta y Coro Filarmonía. Tullio Serafín.

EMI, 165-00 509/10.

A. Moffo, C. Bergonzi, E. Flagello, Sereni.
Orquesta y Coro RCA Italiana. Georges Pretre.
RCA, LSC-6170.

P. F. Poli, Sh. Milnes, N. Ghiaurov, J. Sutherland.

Orquesta y Coro Royal Opera House Covent Garden. Richard Bonyngé.

DECCA, SET 528/30.

J. Sutherland, Renato Cioni, R. Merrill, C. Siepi.
Orquesta y Coro Academia Santa Cecilia, de Roma. John Pritchard.

DECCA, SET 212/14.

«LUCRECIA BORGIA»:

M. Caballé, Sh. Verrett, A. Kraus, E. Flagello.
Orquesta y Coro RCA Italiana. Jonel Perlea.

RCA, LMDS-6176.

«MARIA STUARDO»:

B. Sills, E. Farrell, P. Kern, S. Burrows.
Coro de John Alldis. Orquesta Filarmonía de Londres. Aldo Ceccato.

EMI, 165-94 252/54.

FALLA, Manuel de (1876-1946):**«LA VIDA BREVE»:**

V. de los Angeles, I. Rivadeneira, V. de Narké, G. Moreno.

Orfeón Donostiarra. Orquesta Nacional de España. Rafael F. de Burgos.
(Contiene además: Col. **Tonadillas**, de Granados, Victoria de los A. G. Soriano (piano).)

EMI, 165-00 048/49.

GIORDANO, Umberto (1867-1948):**«ANDREA CHENIER»:**

G. Simionato, G. Taddei, M. Caniglia, B. Gigli.
Orquesta y Coro de La Scala, de Milán. Olivero de Fabrittis.

EMI, 153-17 069/70.

M. Cazzato, E. Bastianini, R. Tebaldi, M. del Mónaco.

Orquesta y Coro Academia de Santa Cecilia, de Roma. Gianandrea Gavazzeni.

DECCA, GOS 600/01.

«FEDORA»:

R. Cassinello, L. Monreale, A. Cesarini, M. Olivero.

Orquesta y Coro Opera de Montecarlo. Lamberto Gardelli.

DECCA, SET 435/6.

GLUCK, Christoph W. (1714-1787):**«ORFEO Y EURIDICE»:**

G. Bumbry, R. M. Putz, A. Rothenberger.
Coro de Radio Leipzig. Orquesta del Gewandhaus, de Leipzig. Vaclav Neumann.

EMI, 165-01 103/04.

M. Horne, H. Donath.

Orquesta y Coro Royal Opera House Covent Garden. Georg Solti.
DECCA, SET 443/4.

GOUNOD, Charles (1818-1893):**«FAUSTO»:**

N. Gedda, B. Christoff, V. de los Angeles, E. Blanc.

Orquesta y Coro de París. André Cluytens.

EMI, 165-00 395/98.

GRANADOS, Enrique (1867-1916):**«GOYESCAS»:**

C. Rubio, A. M. Iriarte, M. Ausensi, G. Torrano.

Coro Cantores de Madrid. Orquesta Nacional de España. Ataúlfo Argenta.

ALHAMBRA, MCC 30043 (M).

COLUMBIA, SCLL 14006.

GRAUN, Heinrich (1701-1759):**«MOCTEZUMA»:**

L. Elms, J. Sutherland, J. Ward, R. Woodland.
The Ambrosiam Singers. Orquesta Filarmonía de Londres. Richard Bonyngé.

DECCA, SET 351.

HALEVY, Jacques-F. (1799-1862):**«LA JUDIA»:**

Arroyo, A. Moffo, R. Tucker, B. Gaiotti.
The Ambrosiam Opera Chorus. Orquesta New Philharmonie. John MacCarthy.

RCA, ARL 1-0447.

HAYDN, Franz J. (1732-1809):**«L'INFELTA DELUSA»:**

E. Raviglia, E. Speisser, G. Grimaldi, U. Grille.
Orquesta Fundación Haydn, de Roma. Antonio Almeida.

HISPAVOX, HCS 40/43.

LEONCAVALLO, Ruggiero (1858-1919):**«LOS PAYASOS»:**

M. Callas, G. di Stéfano, T. Gobbi, N. Monti.
Orquesta y Coro de La Scala, de Milán. Tullio Serafín.

(Contiene además: **Cavalleria rusticana**, de Mascagni.)

EMI, 163-01 493/95.

P. Domingo, M. Caballé, Sh. Milnes, McDaniel.
Coro de John Alldis. Orquesta Sinfónica de Londres. Nello Santi.

RCA, LSC-7090.

M. del Mónaco, C. Macneil, G. Tucci, R. Capecchi.

Orquesta y Coro Academia Santa Cecilia, de Roma. Francesco Molinari-Pradelli.

(Contiene además: **Recital de canciones** por M. del Mónaco.)

DECCA, SXL 2185/6.

R. Merrill, J. MacCraker, S. Maionica, P. Lorengar.

Orquesta y Coro Academia Santa Cecilia, de Roma. Lamberto Gardelli.

DECCA, SET 403/4.

Ver **Cavalleria rusticana**, de Mascagni.

MASCAGNI, Pietro (1863-1945):**«EL AMIGO FRITZ»:**

L. Pavarotti, M. Freni, V. Sardinero.
Orquesta y Coro Royal Opera House Covent Garden. Gianandrea Gavazzeni.

EMI, 165-01 908/09.

«CAVALLERIA RUSTICANA»:

M. del Mónaco, G. Simionato, A. di Stasio, R. Capecchi.

Orquesta y Coro Academia Santa Cecilia, de Roma. Tullio Serafín y Francesco Molinari-Pradelli.

DECCA, GOS 588/90.

(Contiene además: **Payasos**, de Leoncavallo.)

M. del Mónaco, E. Suliotis, A. di Stasio, T. Gobbi.

Orquesta y Coro Academia Santa Cecilia, de Roma. Silvio Varviso.

(Contiene además: **Diversas arias**, por M. del Mónaco.)

DECCA, SET 343/4.

B. Gigli, L. Bruna Rasa, G. Simionati, G. Bechi.
Orquesta y Coro La Scala, de Milán. Pietro Mascagni.

EMI, 153-17 074/75.

Ver **Payasos**, de Leoncavallo.

MASSENET, Jules (1842-1912):**«WERTHER»:**

V. de los Angeles, M. Mesplé, N. Gedda, J. Ch. Benoit.

Coro de voces blancas de la ORTF. Orquesta de París.
EMI, 165-01 949/51.

MEYERBEER, Giacomo (1791-1864):**«LOS HUGONOTES»:**

D. Cossa, J. Wakefield, J. Ward, J. Noble.
The Ambrosiam Opera Chorus. Orquesta New Philharmonía. Richard Bonyngé.

DECCA, SET 460/3.

MONTEVERDI, Claudio (1567-1643):**«ORFEO»:**

L. Sarti, M. Schwartz, E. Tappy.
Conjunto Vocal e Instrumental de Lausana. Michel Corboz.

HISPAVOX, HES 60-83/85.

R. Hansman, E. Katanosaka, N. Roger, G. Theuring.

Capilla Antigua, de Munich. Concentus Músicos, de Viena. Nicolás Harnoncourt.
TELEFUNKEN, SKH-21-1/3.

MOZART, Wolfgang A. (1756-1791):**«LAS BODAS DE FIGARO»:**

C. Siepi, H. Gueden, F. Corena, H. Rossel.
Coro Opera de Viena. Orquesta Filarmonía de Viena. Erich Kleiber.

DECCA, GOS 585/87.

E. Söderstrom, T. Berganza, R. Grist, M. Price.
Coro de John Alldis. Nueva Orquesta Filarmonía.

Otto Klemperer.

EMI, 165-02 134/37.

«LA CLEMENCIA DE TITO»:

T. Berganza, M. Casula, B. Fassbaender, W. Krenn.

Orquesta y Coro de la Opera de Viena. Istvan Kertesz.

DECCA, SET 357/9.

«DON JUAN»:

G. Bacquier, D. Gramm, P. Lorengar, M. Horne.
The Ambrosiam Singers. Orquesta de Cámara Inglesa. Richard Bonyngé.

DECCA, SET 412/15.

S. Danco, L. della Casa, H. Gueden, An. Dermota.

Orquesta Filarmonía de Viena. Coro Opera de Viena. Josef Krips.

DECCA, GOS 604/6.

N. Ghiaurov, M. Freni, Ch. Ludwig, N. Gedda.
Nuevo Coro y Orquesta Filarmonía. Otto Klemperer.

EMI, 165-00 061/64.

«LA FLAUTA MAGICA»:

S. Burrows, H. van Bork, Y. Minton, H. Prey.
Coro Opera de Viena. Orquesta Filarmonía de Viena. Georg Solti.

DECCA, SET 479/81.

K. Moll, P. Schreier, T. Adam, E. Mosser.
Orquesta y Coro de la Opera de Berlín. Wolfgang Sawallisch.

EMI, 165-30 154/56 Q. (Cuadrafónico.)

N. Gedda, G. Janowitz, W. Berry, G. Unger.
Orquesta y Coro Filarmonía. Otto Klemperer.

EMI, 165-00 031/33.

«IDOMENEO, REY DE Creta»:

N. Gedda, E. Moser, A. Rothenberger, P. Schreier.
Coros Radio Leipzig. Orquesta Estado de Sajonia (Dresde). Hans Schmidt-Isserstedt.

EMI, 165-29 271/74.

MUSSORGSKY, Modes P. (1839-1889):**«BORIS GODUNOV»:**

I. Petrov, I. Arkhipova, V. Ivanovsky.
Coro y Orquesta Teatro Bolshoi. Alexander Melik-Pashayev.

HISPAVOX, 610-43/46.

L. Heppe, N. Ghiaurov, A. Maslennikov, M. Talvela.

Coro de Niños de Viena. Coro de la Radio de Sofía. Coro Opera de Viena. Orquesta Filarmonía de Viena. Herbert von Karajan.

DECCA, SET 514/17.

OFFENBACH, Jacques (1819-1880):**«LOS CUENTOS DE HOFFMANN»:**

B. Sills, N. Treigle, S. Burrows, S. Marsee.
Coro de John Alldis. Orquesta Sinfónica de Londres. Julius Rudel.

EMI, 165-94 374/76.

PERGOLESSI, Giovanni B. (1710-1736):

«LA SERVA PADRONA»:
ENSAYO, ENY-801.

PONCHIELLI, Amilcare (1834-1886):

«LA GIOCONDA»:

M. Callas, F. Cossotto, I. Vinco, I. Campanez.
Orquesta y Coro Teatro La Scala, de Milán.
EMI, 163-00 881/83.

E. Bastianini, A. Cerqueti, F. Sacchi, G. Giorgetti.

Orquesta y Coro del Mayo Musical Florentino.
Gianandrea Gavazzeni.

DECCA, GOS 609/11.

R. Merrill, R. Tebaldi, C. Bergonzi, M. Horne.
Orquesta y Coro Academia Santa Cecilia, de Roma. Lamberto Gardelli.

DECCA, SET 364/66.

PUCCINI, Giacomo (1858-1924):

«LA BOHEME»:

M. Callas, G. di Stéfano, R. Panerai, A. Moffo.
Orquesta y Coro Teatro La Scala, de Milán. Antonio Votto.

EMI, 163-00 449/50.

A. Moffo, R. Tucker, Costa, R. Merrill.

Orquesta y Coro Academia Santa Cecilia, de Roma. Erich Leinsdorf.

RCA, LSC-6095.

L. Albanese, B. Gigli, T. Menotti, A. Poli.
Orquesta y Coro Teatro La Scala, de Milán. Umberto Barrettoni.

EMI, 153-00 673/64.

R. Tebaldi, C. Bergonzi, E. Bastianini, C. Siepi.
Orquesta y Coro Academia Santa Cecilia, de Roma. Tullio Serafín.

DECCA, SXL 2170/71.

R. Panerai, L. Pavarotti, N. Ghiaurov, M. Freni.
Coro Opera de Berlín. Orquesta Filarmónica de Berlín. Herbert von Karajan.

DECCA, SET 565/66.

R. Tebaldi, G. Pradelli, H. Gueden, F. Corena.
Orquesta y Coro Academia Santa Cecilia, de Roma.

DECCA, GOM 531/32.

«MADAMA BUTTERFLY»:

L. Price, R. Tucker, R. Elías, Ph. Maero.
Orquesta Sinfónica de Londres. Erich Leinsdorf.

RCA, LSC-6160.

T. del Monte, B. Gigli, V. Palombini, M. Basiola.

Orquesta y Coro de la Opera de Roma. Oliviero de Fabrittis.

EMI, 153-00 669/70.

R. Scotto, C. Bergonzi, A. di Stasio, R. Panerai.

Orquesta y Coro de la Opera de Roma. Sir John Barbirolli.

EMI, 165-00 081/83.

R. Tebaldi, C. Bergonzi, Sordello, Cossotto.
Orquesta y Coro Academia Santa Cecilia, de Roma. Tullio Serafín.

DECCA, SXL 2054/56.

«MANON LESCAUT»:

M. Caballé, P. Domingo, V. Sardinero, N. Man-
gin.

The Ambrosiam Opera Chorus. Nueva Orquesta
Filarmonía. Bruno Bartoletti.

EMI, 165-02 269/70.

«IL TABARRO»:

L. Price, P. Domingo, Sh. Milnes.
Orquesta Nueva Filarmonía. Erich Leinsdorf.

RCA LSC-3220.

«TOSCA»:

L. Price, P. Domingo, Sh. Milnes.
Coro de John Alldis. Orquesta Nueva Filarmonía.
Zubin Mehta.

RCA, ARL 2-0105.

M. Caniglia, B. Gigli, A. Borgioli, E. Dominici.
Orquesta y Coro de la Opera de Roma. Oliviero
de Fabrittis.

EMI, 153-00 667/68.

R. Tebaldi, M. del Mónaco, G. London, P. de
Palma.

Orquesta y Coro Academia Santa Cecilia, de
Roma. Francesco Molinari-Pradelli.

DECCA, SXL 2180/81.

S. Maionica, B. Nilsson, D. Fischer-Dieskau,
P. de Palma.

Orquesta y Coro Academia Santa Cecilia, de Ro-
ma. Lorin Maazel.

DECCA, SET 341/42.

«EL TRIPTICO»:

(**IL Tabarro**): R. Merrill, R. Tebaldi, M. del
Mónaco.

(**Suor Angelica**): R. Tebaldi, G. Simionato, L. Da-
nielli.

(**Gianni Schicchi**): R. Tebaldi, F. Corena, G. Mo-
resi.

Orquesta y Coro del Mayo Musical Florentino.
Lamberto Gardelli.

DECCA, SET 236/38.

«TURANDOT»:

B. Nilsson, F. Corelli, R. Scotto, B. Gaiotti.
Orquesta y Coro Opera de Roma. Francesco Mo-
linari-Pradelli.

EMI, 165-00 051/52 B 00 050S.

R. Tebaldi, M. del Mónaco, N. Zaccaria, F. Co-
rena.

Orquesta y Coro Academia Santa Cecilia, de
Roma. Alberto Erede.

DECCA, GOS 622/24.

PURCELL, Henry (1658-1695):

«DIDO Y ENEAS»:

V. de los Angeles, P. Glossop, H. Harper,
P. Johnson.

The Ambrosiam Singers. Orquesta de Cámara In-
glesa. Sir John Barbirolli.

EMI, 065-00 058.

ROSSINI, Giacomo (1792-1868):

«EL BARBERO DE SEVILLA»:

D. Mantovani, U. Benelli, M. Ausensi, T. Ber-
ganza.

Orquesta Rossini, de Nápoles. Silvio Varviso.

DECCA, SET 285/87.

S. Bruscantini, V. de los Angeles, L. Alva,
I. Wallace.

Coro Festival de Glyndebourne. Real Orquesta
Filarmónica. Vittorio Gui.

EMI, 165-00 013/15.

«LA CENERENTOLA»:

G. Simionato, P. Montarsolo, U. Benelli, S. Brus-
cantini.

Orquesta y Coro del Mayo Musical Florentino.
Oliviero de Fabrittis.

DECCA, SET 265/67.

«GUILLERMO TELL»:

M. Caballé, M. Mespilé, N. Gedda, G. Bacquier.
The Ambrosiam Opera Chorus. Real Orquesta
Filarmónica. Lamberto Gardelli.

EMI, 165-02 403/07.

«LA ITALIANA EN ARGEL»:

T. Berganza, L. Alva, F. Corena, R. Panerai.
Orquesta y Coro del Mayo Musical Florentino.
Silvio Varviso.

DECCA, SET 262/64.

«SEMIRAMIDE»:

S. Malas, J. Serge, J. Sutherland, M. Horne.
The Ambrosiam Opera Chorus. Orquesta Sinfó-
nica de Londres. Richard Bonyngé.

DECCA, SET 317/19.

STRAUSS, Ricardo (1864-1949):

«ARABELLA»:

J. Hellwig, I. Malaniuk, H. Gueden, A. Der-
mota.

Coro de la Opera de Viena. Orquesta Filarmóni-
ca de Viena. Georg Solti.

DECCA, GOS 571/73.

«ARIADNA EN NAXOS»:

T. Adam, P. Scheier, G. Janowitz, H. Prey,
A. Bumeister.

Orquesta del Estado de Sajonia (Dresde). Rudolf
Kempe.

EMI, 165-00 110/12.

«EL CABALLERO DE LA ROSA»:

E. Schwarzkopf, Ch. Ludwig, N. Gedda, T. Stich
Randal.

Orquesta y Coro Filarmonía. Herbert von Ka-
rajan.

EMI, 165-00 459/62.

I. Minton, H. Donath, R. Crespín, M. Jungvi.
Coro de la Opera de Viena. Orquesta Filarmóni-
ca de Viena. Georg Solti.

DECCA, SET 418/21.

«ELECTRA»:

H. Watts, M. Lehane, I. Minton, B. Nilson.
Coro de la Opera de Viena. Orquesta Filarmóni-
ca de Viena. Georg Solti.

DECCA, SET 354/55.

«SALOME»:

Milnes, Lewis, King, Resnik.
Orquesta Sinfónica de Londres. Erich Leinsdorf.

RCA, LSC-7053.

B. Nilson, G. Stolze, G. Hoffman, E. Wachter.
Orquesta Filarmónica de Viena. Georg Solti.

DECCA, SET 228/9.

A. Dermota, E. Schürmoff, W. Berry, H. Alsen.
Orquesta Filarmónica de Viena. Clemens Krauss.

DECCA, GOM 549/50.

TCHAIKOWSKY, Peter I. (1840-1893):

«LA DAMA DE PIQUE»:

D. Petrovitch, A. Veselinovich, A. Marinkovich,
J. Gligor.

Coros del Ejército Yugoslavo. Orquesta de la
Opera de Belgrado. Kreshimir Baranovich.

DECCA, GOS 568/70.

«EUGENIO ONEGIN»:

G. Vishnevskaya, Y. Mazurok, T. Sinyavskaya,
K. Atlantov.

Orquesta y Coro del Teatro Bolshoi. Mstislav
Rostropovich.

EMI, 165-91 681/83.

USANDIZAGA, José María (1881-1915):

«LAS GOLONDRINAS»:

P. Lorengar, A. María Iriarte, C. Munguía, R. To-
rres.

Coro de Cámara del Orfeón Donostiarra. Orques-
ta Sinfónica. Ataúlfo Argenta.

COLUMBIA, C 30016/17.

VERDI, Giuseppe (1813-1901):

«AIDA»:

B. Nilsson, F. Corelli, G. Bumbrey, B. Gaiotti.
Orquesta y Coro de la Opera de Roma. Zubin
Mehta.

EMI, 165-00 084/86.

M. Caniglia, B. Gigli, E. Stignani, G. Bechi.
Orquesta y Coro de la Opera de Roma. Tullio
Serafín.

EMI, 153-00 686/88.

R. Tebaldi, G. Simionato, C. Bergonzi, C. Mac-
Neil.

Cantores del Gesellschaft der Musikfreunde. Or-
questa Filarmónica de Viena. Herber von Ka-
rajan.

DECCA, SXL 2167/69.

D. Caselli, M. del Mónaco, E. Stignani, R. Te-
baldi.

Orquesta y Coro Academia Santa Cecilia, de
Roma. Alberto Erede.

DECCA, GOM 516/18.

L. Price, P. Domingo, Sh. Milnes, R. Raimondi.
Coro de John Alldis. Orquesta Sinfónica de Lon-
dres. Erich Leinsdorf.

RCA, LSC - 6198.

«UN BALLO IN MASCHERA»:

B. Gigli, G. Bechi, M. Caniglia, F. Barbieri.
Orquesta y Coro de Roma. Tullio Serafín.

EMI, 153-17 086/87.

L. Monreale, N. Christou, L. Pavarotti, Sh. Mil-
nes.

Orquesta y Coro Academia Santa Cecilia, de
Roma. Coro Ragazzi, del Colosseo. Bruno Bar-
toletti.

DECCA, SET 484/6.

C. Bergonzi, C. MacNeil, B. Nilsson, G. Simio-
nato.

Orquesta y Coro Academia Santa Cecilia, de
Roma. Georg Solti.

DECCA, SET 215/17.

«DON CARLO»:

C. Bergonzi, J. Sinclair, R. Tebaldi, K. MacDo-
nald.

Orquesta y Coro Royal Opera House Covent
Garden. Georg Solti.

DECCA, SET 305/08.

M. Caballé, P. Domingo, Sh. Milnes, S. Verret.
The Ambrosiam Opera Chorus. Orquesta del Ro-
yal Opera House Covent Garden. Carlo María
Giulini.

EMI, 165-02 149/52.

«LA FUERZA DEL DESTINO»:

M. Arroyo, C. Bergonzi, P. Cappuccilli, G. Evans.
The Ambrosiam Opera Chorus. Real Orquesta Fi-
larmonía. Lamberto Gardelli.

EMI, 165-02 022/25.

S. Maionica, R. Tebaldi, G. Carturán, M. del
Mónaco.

Orquesta y Coro Academia Santa Cecilia, de
Roma. Francesco Molinari-Pradelli.

DECCA, GOS 597/99.

«JUANA DE ARCO»:

M. Caballé, P. Domingo, Sh. Milnes, K. Ewen.
The Ambrosiam Opera Chorus. Orquesta Sinfó-
nica de Londres. James Levine.

EMI, 165-02 378/80.



el poder
musical de un
sólo dedo

PARTNER 15

FARFISA

¡Más fácil todavía! FARFISA con un sólo dedo

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

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

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

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

Toda fantasía musical es posible con Partner 15 de FARFISA.

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

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

Teléf. 2271216 - MADRID-5

«MACBETH»:
G. Taddei, C. Foiani, B. Nilsson, V. Carbonari.
Orquesta y Coro Academia Santa Cecilia, de Roma. Thomas Schippers.
DECCA, SET 282/84.

«NABUCCO»:
C. Cava, B. Preveni, L. Carral, E. Suliotis.
Orquesta y Coro de la Opera de Viena. Lamberto Gardelli.
DECCA, SET 298/300.

«OTELLO»:
J. McCraken, D. Fischer-Dieskau, G. Jones, L. Monreale.
The Ambrosiam Opera Chorus. Nueva Orquesta Filarmonía. Sir John Barbirolli.
EMI, 165-01 928/30.
M. del Mónaco, R. Tebaldi, A. Protti, F. Corena.
Coro de la Opera de Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. Herbert von Karajan.
DECCA, SET 209/11.

«RIGOLETTO»:
R. Cioni, C. MacNeil, J. Sutherland, A. di Stasio.
Orquesta y Coro Academia Santa Cecilia, de Roma. Nino Sanzogno.
DECCA, SET 224/26.
R. Scotto, F. Cossotto, A. Kraus, E. Bastianini.
Orquesta y Coro del Mayo Musical Florentino. Gianandrea Gavazzeni.
HISPAVOX, HRIS 630/33.
N. Gedda, C. Mc Neil, R. Grist, A. Ferrin.
Orquesta y Coro Opera Roma. Francesco Molinari-Pradelli.
EMI, 165-00 103 S B 00 101/02.
A. Moffo, R. Merrill, A. Kraus, E. Flagelio.
Orquesta y Coro de la RCA Italiana. Georg Solti.
RCA, LMDS-7027.

«SIMON BOCANEGRA»:
T. Gobbi, V. de los Angeles, B. Christoff, G. Vampara.
Orquesta y Coro de la Opera de Roma. Gabriele Santini.
EMI, 163-00 151/53.
P. Cappuccilli, P. Domingo, K. Ricciarelli, R. Raimondi.
Orquesta y Coro de la RCA Italiana. Gianandrea Gavazzeni.
RCA, SRL3-9121.

«LA TRAVIATA»:
M. Caballé, Bergonzi, Sh. Milnes.
Orquesta y Coro de la RCA Italiana. Georges Pretre.
RCA, LSC-6180.
B. Sills, N. Gedda, R. Panerai, R. van Allan.
Coro de John Aldis. Real Orquesta Filarmónica. Aldo Ceccato.
EMI, 165-02 226/28.
J. Sutherland, D. Carral, P. Pedani, C. Bergonzi.
Orquesta y Coro Mayo Musical Florentino. John Pritchard.
DECCA, SET 249/51.
P. Lorengar, S. Malagu, V. Carbonari, S. Maionica.
Orquesta y Coro de la Opera Alemana de Berlín. Lorin Maazel.
DECCA, SET 401/02.

«EL TROVADOR»:
G. Tozzi, L. Maragliano, R. Tebaldi, U. Savarese.
Coro del Mayo Musical Florentino. Orquesta del Gran Teatro de Ginebra. Alberto Erede.
DECCA, GOS 614/16.
F. Corelli, G. Tucci, G. Simionato, R. Merrill.
Orquesta y Coro de la Opera de Roma. Thomas Schippers.
EMI, 165-00 042/44.
M. Callas, G. di Stéfano, R. Panerai, F. Barbieri.
Orquesta y Coro del Teatro de La Scala, de Milán. Herbert von Karajan.
EMI, 163-00 454/56.
L. Price, P. Domingo, Sh. Milnes, F. Cossotto.
Orquesta Nueva Filarmonía. Zubin Mehta.
RCA, LSC-6194.

«LAS VISPERAS SICILIANAS»:
P. Domingo, Arroyo, Sh. Milnes, R. Raimondi.
Coro de John Aldis. Orquesta Nueva Filarmonía. James Levine.
RCA, ARL 4-0370.

WAGNER, Ricardo (1813-1883):

«EL BUQUE FANTASMA» (El holandés errante):
T. Adam, A. Burmeister, M. Talvela, S. Silja.

Coro de la BBC. Orquesta Nueva Filarmonía. Otto Klemperer.
EMI, 165-00 104/06.

G. Tozzi, R. Lewis, G. London, E. Elías.
Orquesta y Coro Royal Opera House Covent Garden. Antal Dorati.
DECCA, 288 109/11.

«LOHENGRIN»:
J. Thomas, E. Grummer, D. Fischer-Dieskau, Ch. Ludwig.
Coro de la Opera de Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. Rudolf Kempe.
EMI, 165-00 017/21.

«LOS MAESTROS CANTORES DE NURENBERG»:
T. Adam, K. Ridderbusch, R. Kollo, H. Donath.
Coro Opera Dresde. Coro Radio Leipzig. Orquesta del Estado de Dresde. Herbert von Karajan.
EMI, 165-02 174/78.

G. Treptow, H. Gueden, E. Schurhoff, A. Dermota.
Coro de la Opera de Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. Hans Knappertsbusch.
DECCA, GOM 535/39.

«EL OCASO DE LOS DIOS»:
H. Watts, G. Hoffman, A. Valki, B. Nilsson.
Coro de la Opera de Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. Georg Solti.
DECCA, SET 292/97.

«EL ORO DEL RHIN»:
O. Balsborg, H. Plumacher, I. Malaniuk, G. Neidlinger.
Orquesta Filarmónica de Viena. Georg Solti.
DECCA, SET 382/4.

«PARSIFAL»:
G. Frick, H. Lackner, M. Schimi, R. Hansmann.
Coro de la Opera de Viena, Niños Cantores de Viena, Orquesta Filarmónica de Viena. Georg Solti.
DECCA, SET 550/4.

L. Weber, W. Paulhaber, E. Wild, H. Ludwig.
Orquesta y Coro del Festival de Bayreuth. Hans Knappertsbusch.
DECCA, GOM 504/8.

«SIGFRIDO»:
W. Windgassen, B. Nilsson, H. Hotter, G. Stolze.
Orquesta Filarmónica de Viena. Georg Solti.
DECCA, SET 242/46.

«TANNHAUSER»:
H. Hopf, D. Fischer-Dieskau, M. Schech, E. Grummer.
Orquesta y Coro de la Opera de Berlín. Franz Konwitschny.
EMI, ASDL-814/17.
Ch. Ludwig, R. Kollo, K. Equiluz, W. Hollweg.
Coro de Niños Cantores de Viena. Coro de la Opera de Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. Georg Solti.
DECCA, SET 506/9.

«TRISTAN E ISOLDA»:
H. Dernes, J. Vickers, Ch. Ludwig, W. Berry.
Coro de la Opera de Berlín. Orquesta Filarmónica de Berlín. Herbert von Karajan.
EMI, 165-00 293/97.

K. Flagstad, L. Suthaus, D. Fischer-Dieskau, B. Thebom.
Coro de la Royal Opera House Covent Garden. Orquesta Filarmonía. Wilhelm Furtwangler.
EMI, 153-00 899/903.
B. Nilsson, F. Uhl, R. Resnik, T. Krause.
Orquesta Filarmónica de Viena. Georg Solti.
DECCA, SET 204/08.

«LA WALKIRIA»:
L. Suthaus, L. Rysanek, G. Frick, M. Mödl.
Orquesta Filarmónica de Viena. Wilhelm Furtwangler.
EMI, 153-00 675/79.

J. King, R. Crespín, G. Frick, H. Hotter.
Orquesta Filarmónica de Viena. Georg Solti.
DECCA, SET 312/16.

«EL ANILLO DEL NIBELUNGO»:
El oro del Rhin. Sigfrido. La Walkiria. El ocaso de los dioses.
Solistas, Coro y Orquesta de los Festivales de Bayreuth. Karl Böhm.
Album PHILIPS, 67 47 037/17.

GRUPO B: SELECCIONES

Contiene: Obras fragmentadas, ordenadas de igual forma que el apartado anterior.

BELLINI, Vincenzo (1801-1835):

«BEATRICE DI TENDA»:
J. Veasey, C. Ophthorf, J. Sutherland, L. Pavarotti.
The Ambrosiam Opera Chorus. Orquesta Sinfónica de Londres. Richard Bonyngé.
DECCA, SET 430.

BIZET, Georges (1838-1875):

«CARMEN»:
R. Resnik, M. del Mónaco, J. Sutherland, T. Krause.
Coro del Teatro de Ginebra. Orquesta Suisse Romande. Thomas Schippers.
DECCA, SXL 6156.
M. del Mónaco, I. Archipova, L. Maspennikova, P. Incninan.
Orquesta y Coro del Teatro Bolshoi. Pavel Melik Pashayew.
ZAFIRO, ZOR-202.
Fleta, Dumesnil, Lauri Volpi, Tetrizzini.
ZAFIRO, ZOR 204.
P. Tassinari, M. Benetti, F. Corelli, G. G. Guelfi.
Orquesta de la RAI. Arturo Basile.
ZAFIRO, ZOR-144.

BOITO, Arrigo (1842-1918):

«MEFISTOFEL»:
N. Ghiaurov, F. Tagliavini.
Orquesta y Coro de la Opera de Roma. Silvio Varviso.
DECCA, SXL 6305.

BONONCINI, Giovanni (1670-1747):

«GRISELDA»:
L. Elms, J. Sutherland.
The Ambrosiam Singers. Orquesta Filarmónica de Londres. Richard Bonyngé.
DECCA, SET 352.

DEBUSSY, Claudio A. (1862-1918):

«PELEAS Y MELISENDA»:
E. Sporeenber, C. Maurane, G. London, R. Bredy.
Orquesta Suisse Romande. Ernest Ansermet.
DECCA, SET 475.

DONIZETTI, Gaetano (1797-1848):

«LUCIA DE LAMERMOOR»:
G. Manacchini, L. Pagliuhi, G. Malipiero, Neroni.
Orquesta y Coro de la RAI. Ugo Tansini.
ZAFIRO, ZOR-105.
R. Cioni, R. Merrill, J. Sutherland, C. Siepi.
Orquesta y Coro de la Academia Santa Cecilia, de Roma. John Pritchard.
DECCA, SXL 2315.

DVORAK, Anton (1841-1904):

«RUSALKA»:
M. Subrtova, I. Zidek, E. Haken.
Orquesta y Coro de la Opera de Praga. Zdenek Chalabala.
DISCOPHON, 4096.

FLOTOW, Friederich von (1812-1883):

«MARTA»:
E. Rizieri, P. Tassinari, F. Ragliavini.
ZAFIRO, ZOR-156.

GIORDANO, Umberto (1867-1948):

«ANDREA CHENIER»:
J. Soler, G. Ferreira, R. Tebaldi, U. Savarese.
Orquesta de la RAI. Coro Cetra. Arturo Basile.
ZAFIRO, ZOR-152.
F. Corelli, G. Taddei, R. Tebaldi, G. Masini.
Orquestas de Turín y Milán. Diversos directores. (Contiene además: **Fedora.**)
ZAFIRO, ZOR 244.

«FEDORA»:

Ver **Andrea Chenier.**

LEONCAVALLO, Ruggiero (1858-1919):

«PAYASOS»:
C. Tagliabue, C. Gavazzi, M. Rossi, C. Bergonzi.
Orquesta Lírica y Coro de la Cetra, de Turín. Arturo Basile.
(Contiene además: **Cavalleria**, de Mascagni.)
ZAFIRO, ZOR-126.

Ver **Cavalleria rusticana**, de Mascagni.

MASCAGNI, Pietro (1863-1945):

«CAVALLERIA RUSTICANA»:
G. Tucci, R. Capecchi, P. di Palma, C. Simionato.

Orquesta y Coro de la Academia Santa Cecilia, de Roma. Tullio Serafín y Francesco Molinari-Pradelli.

(Contiene además: **Payasos**, de Leoncavallo.)

DECCA, SXL 6012.

Ver **Payasos**, de Leoncavallo.

MOZART, Wolfgang A. (1756-1791):

«LAS BODAS DE FIGARO»:

I. Tajo, Y. Gardini, G. Gatti, A. Noni.

Orquesta Sinfónica de la RAI. Fernando Previtali.

ZAFIRO, ZOR-112.

PONCHIELLI, Amilcare (1834-1886):

«LA GIOCONDA»:

R. Tebaldi, R. Merrill, C. Bergonzi, O. Domínguez.

Orquesta y Coro de la Academia Santa Cecilia, de Roma. Lamberto Gardelli.

DECCA, SET 450.

E. Stignani, G. Prandelli, A. Reali, G. Masini.

Orquesta Sinfónica de Turín, de la RAI. G. Baroniy y A. Basile.

ZAFIRO, ZOR-246.

PUCCHINI, Giacomo (1858-1924):

«LA BOHEME»:

C. Bergonzi, R. Tebaldi, R. Cesari, E. Bastianini.

Orquesta y Coro de la Academia Santa Cecilia, de Roma. Tullio Serafín.

DECCA, SXL 2248.

F. Tagliavini, R. Carteri, G. Taddei, C. Siepi.

Orquesta y Coro de la RAI. Gabriele Santini.

ZAFIRO, ZOR-121.

«MADAMA BUTTERFLY»:

R. Tebaldi, C. Bergonzi, F. Cossotto, Mercuriali.

Orquesta y Coro de la Academia Santa Cecilia, de Roma. Tullio Serafín.

DECCA, SXL-2202.

C. Petrella, F. Tagliavini, G. Taddei.

Orquesta Sinfónica, de Turín, de la RAI. Angelo Questa.

ZAFIRO, ZOR-138.

«MANON LESCAUT»:

P. di Palma, M. del Mónaco, R. Tebaldi, L. Ricacchi.

Orquesta y Coro de la Academia Santa Cecilia, de Roma. Francesco Molinari-Pradelli.

DECCA, GOS 607/8.

«TOSCA»:

F. Corena, M. del Mónaco, R. Tebaldi, G. London.

Orquesta y Coro de la Academia Santa Cecilia, de Roma. Francesco Molinari-Pradelli.

DECCA, SXL 2258.

C. Franzini, L. Malagrida, A. Salsedo.

Orquesta Antonio Guarneri, de Milán. Antonio Guarneri.

ZAFIRO, ZOR-201.

P. Silveri, A. Guerrini, G. Poggi.

Orquesta y Coro de Turín, de la RAI. Francesco Molinari-Pradelli.

ZAFIRO, ZOR-129.

ROSSINI, Giacomo (1792-1868):

«EL BARBERO DE SEVILLA»:

M. Ausensi, U. Benelli, T. Berganza, F. Corena.

Orquesta y Coro Rossini, de Nápoles. Silvio Varviso.

DECCA, SXL 6271.

L. Infantino, G. Taddei, G. Simionato, A. Cassinelli.

Orquesta Sinfónica de la RAI. Fernando Previtali.

ZAFIRO, ZOR-109.

«SEMIRAMIDE»:

J. Sutherland, M. Horne, J. Rouleau, J. Serge.

The Ambrosiam Opera Chorus. Orquesta Sinfónica de Londres. Richard Bonyngge.

DECCA, SET 391.

STRAUSS, Ricardo (1864-1949):

«SALOME»:

B. Nilsson, G. Stolze, G. Hoffman, E. Wachter.

Orquesta Filarmónica de Viena. Georg Solti.

DECCA, SET 457.

LA

MUSICA EN

ALICANTE

III SEMANA DE MUSICA MEDITERRANEA

- La Orquesta Nacional de España.
- La Sinfónica de la RTVE.
- Orquesta de Cámara de Rouen.
- Tres grandes conjuntos musicales.
- Un recital de la soprano Elly Ameling.
- Brillante disertación de Fernández-Cid.

ALICANTE. (Crónica de nuestro crítico, enviado especial.)—No se puede pedir más en cuanto a selección de agrupaciones y artistas, así como de obras programadas en esta III Semana de Música Mediterránea alicantina. Puede que hubiera tenido mayor brillantez de cierre si hubieran tomado parte en la clausura la Sinfónica de la RTVE o la Orquesta Nacional de España, como el pasado año en Elche. Es casi seguro que las fechas de compromisos de los artistas extranjeros habrán obligado a establecer el calendario o agenda de actividades en la forma que se hizo. No se censura, sino que se comenta, pues tal como se desarrolló fue todo perfectamente bien. Porque el entusiasmo y la entrega de todos los alcoyanos en el concierto de la Orquesta Nacional de España podía haber sido muy bien el cierre con broche de oro de la «Semana».

PUCCHINI Y FERNANDEZ-CID

Con una disertación de nuestro colega en la prensa Antonio Fernández-Cid se ce-

lebraría el acto inaugural de la «Semana» con el tema **Giacomo Puccini, músico mediterráneo**, que tuvo al público asistente al Aula de Cultura de la Caja de Ahorros del Sureste de España prendido de su palabra durante cerca de dos horas. Tiempo prudencial que no cansaría a nadie y que muchos con sumo gusto hubieran redondeado a los ciento veinte minutos. A lo largo de esos minutos muchos conocieron al verdadero Puccini, todavía desconocido.

INICIO DE LA ACTIVIDAD MUSICAL

La Orquesta Sinfónica de la RTVE ya cuenta con un público adepto. Ello puede ser debido a las transmisiones que por la Segunda Cadena de TVE se ofrecen cada semana desde el Teatro Real. Lo cierto es que se recibió la presencia de García Asensio con un signo bien marcado de afecto y simpatía. Despertando cierta satisfacción el interpretarse las **Diez melodías vascas**, de Jesús Guridi, que cerraron su actuación y cuya audición constituyó la segunda parte de dicho programa. La primera se iniciaría con la **Obertura madrileña**, de Conrado del Campo, acogida con cierta frialdad, como poco entusiasmo produciría la inclusión de la **Sinfonía española**, de Laló, bien interpretada en la parte solista por Agustín León Ara (violín) con excelente acompañamiento de la batuta rectora. Entre estas dos páginas se efectuó el estreno local de **Hemeroscopium**, de Antón García Abril, cuya presencia en el Teatro Principal sería acogida con cálidos aplausos por los asistentes.

La Orquesta Nacional de España, con su titular, durante el primer concierto en el Teatro Principal alicantino, en la III Semana de Música Mediterránea.



(Concluirá en el próximo número.)

TODA ESPAÑA

Crónicas de nuestros corresponsales nacionales



El crítico Antonio Fernández Cid, en un momento de su disertación «Puccini, músico mediterráneo».

RECITAL MEMORABLE DE ELLY AMELING

En el Cuartel de Felipe II, enclavado en el Castillo de Santa Bárbara, uno de los más bellos escenarios que posee la capital, con unas vistas admirables tanto por el día como por la noche, se tuvo la privilegiada ocasión de escuchar en tarde de acierto a la soprano holandesa Elly Ameling, acompañada al piano por Dalton Baldwin, con un interesante programa que incluía sendos bloques de canciones pertenecientes a Fauré, Poulenc, Chabrier, Debussy y Ravel, donde la calidad de voz, los matices y la escuela de la cantante se pusieron de manifiesto en todo instante, logrando el favor del público, que la obligó a dar de «propina» una página de Scarlatti y dos de Schubert, que hicieron subir de tono y entusiasmo el calor del auditorio.

DOS CONCIERTOS DE LA NACIONAL

La Orquesta Nacional de España ofrecerá dos conciertos por su titular, el maestro Frühbeck. El primero de ellos en el Teatro Principal alicantino, con la pre-

sencia del maestro Oscar Esplá, que recibiría el entrañable afecto de sus paisanos al final de la interpretación de **La pájara pinta**, página que figura en segundo puesto de este primer concierto, que abría el **Preámbulo para orquesta**, de José Peris, compositor un tanto vinculado a la capital de Alicante por su docencia en el Instituto Musical «Oscar Esplá». Saludó desde su palco y hubo de comparecer en el escenario reclamado por los aplausos de sus «paisanos» circunstanciales. Para cierre de esta parte se interpretaría el **Concierto en Sol mayor**, de Ravel, que tuvo al pianista Eduardo del Pueyo como solista; el maestro aragonés hizo un gran despliegue técnico y una espléndida realización artística, a la que faltó un tanto de emoción para dar una completa visión de la página del músico francés, de quien en este año es el centenario de su nacimiento. La segunda parte estuvo protagonizada por **El sombrero de tres picos**, de Falla, con María Muro (soprano), en una intervención episódica y breve que apenas si da para lucimiento personal ni ocasión a que las cuerdas vocales se atemperen a la actividad. Su intervención tuvo dignidad. El maestro Frühbeck acompañó con acierto al solista y lograría momentos de alto nivel musical en el resto de las obras. Hubo de ofrecer la «Primera danza» de **La vida breve**, del maestro gaditano, como «propina».

Merece la pena el desplazamiento a la ciudad de Alcoy y el ser testigo del encendido entusiasmo y la gran acogida que se dispensaría a nuestro veterano conjunto, llenando su Teatro Calderón hasta la bandera y quedando público fuera ávido de poder presenciar el concierto. Este dedicaría la primera parte a Turina, con la interpretación de **La oración del torero** y la **Sinfonía sevillana**, para luego cerrarse con una brillante ejecución de la segunda «suite» del **Dafnis y Cloe**, de Ravel, a cargo de la Orquesta. La cual había acompañado con acierto al pianista Del Pueyo, que interpretaría el **Concierto en Re mayor** (mano izquierda) del citado compositor francés. Eduardo del Pueyo superaría la gran dificultad de un piano bajo de tono y al que arrancó una digna sonoridad, demostrando su gran clase de artista, especialmente en la parte técnica de la interpretación, que tuvo una línea muy semejante a la acusada en Alicante. Al final hubo de ampliarse el programa, que rei-

teraría la danza española citada en el párrafo precedente.

DOS ACTUACIONES DE LA ORQUESTA DE ROUEN

La Orquesta de Cámara de Rouen, a las órdenes de su titular, Jean-Claude Berne de, tuvo a su cargo dos actuaciones. La primera con un programa de música contemporánea, y el segundo de músicas preteritas, entre la segunda mitad del siglo XVII y primera del XVIII, que tuvo carácter de clausura de la «Semana».

Interesantes páginas de Charpentier (J.), Tournier, Ballif, Cervelló y Xenakis se expusieron a la consideración del auditorio que acudió a la iglesia de Santa María (solar que fuera de la primera mezquita, de las dos que tuvo Alicante). El público joven caló en la problemática que se expresaba en estas páginas, donde figuraba una obra del español Cervelló; la justeza de los miembros del conjunto logró crear el clima apetecible para el sector indicado, pues el más maduro no alcanzó toda la comprensión necesaria de las composiciones interpretadas con tino y nivel artístico. Ya en el segundo se apreciaron más desigualdades en cuanto a los aislados solistas, pues la agrupación supone unos elementos de valía que se empastan fácilmente, pero que no alcanzan los mismos niveles en solitario. A pesar de ello hubo muchos aplausos a lo largo de las páginas de Charpentier (M. A.), Pergolesi, Vivaldi, Corelli y Rameau que se interpretaron en dicha sesión.

PUNTUALIZACION

Este año faltó el concurso de la obra-encargo que se tuvo en la edición anterior y las representaciones de la **Festa**, debido a la categórica negativa del Patronato del «Misterio de Elche». Ello redundará en perjuicio de la ciudad y de la difusión para conocimiento universal de una de las páginas más bellas e importantes del teatro medieval. Claro que se argüirá por dicho Patronato que al hablarse del «Misterio» y la negativa de su Patronato ya se hace publicidad del mismo, pero no deja de ser una salida fuera de lugar y de tono (musicalmente hablando). La opinión no es sólo nuestra, sino de otros muchos que nada tienen que ver con la crítica, empujando por los de la Prensa regional.

LERDO DE TEJADA



Gran Avenida, 36 - Tel. 38 10 33
ELDA (Alicante)

ENVIAMOS CONTRA REEMBOLSO DE SU IMPORTE, SIN GASTOS DE ENVIO, TODOS LOS DISCOS QUE NOS SOLICITEN

Cursos de idiomas por discos y «musicassetes», «cassetes», cartuchos, etcétera
Clásico, moderno, música antigua, etcétera

BALEARES

PALMA DE MALLORCA

Conforme habíamos anunciado en nuestra crónica anterior, el Auditorium ha conmemorado brillantemente el quinto aniversario de su inauguración con un impresionante esfuerzo: la puesta en escena de la Tetralogía de Ricardo Wagner **El anillo de los Nibelungos**, integrada por **El oro del Rhin**, **Sigfrido**, **La Walkiria** y **El ocaso de los dioses**. Del 28 de octubre al 3 de noviembre el escenario de la sala magna del Auditorium se ha convertido en el centro europeo de la obra del coloso músico alemán. La compañía del Gran Teatro de la Opera, de Gratz (Austria), y la orquesta, dirigida por Gustav Cerny, con solistas cantantes de Berlín, Viena, Hamburgo y Gratz han contribuido a estas dignísimas representaciones, de tan sorprendente novedad para nuestra capital.

* * *

La Delegación de Palma de Juventudes Musicales organizó un Festival Chopin, con motivo del 125 aniversario de la muerte del genial pianista polaco, que tuvo lugar del 24 de octubre al 6 de noviembre, y en el cual han tomado parte la Orquesta Ciudad de Palma y los pianistas Alma Petchersky, Ramón Coll, Juan Moll, Michael Sendrez y el búlgaro Juri Boukoff, que cerró, extraordinariamente, el comentado ciclo chopiniano con un soberbio recital.

MAHON

La veterana entidad del Orfeón Mahonés ha rendido un cálido homenaje a la prestigiosa artista mahonesa Plácida Pons, concediéndole la Lira de plata como premio a su ingente labor y constancia. Dos solemnes veladas líricas —con la participación de la homenajead— constituyeron el homenaje y la inspirada zarzuela **Bohemios**, del maestro Vives, que dirigió con su habitual competencia el maestro Deseado Mercadal sirvió de plataforma para el desarrollo del significado acontecimiento artístico.

* * *

Decididamente, se han elegido ya las dos óperas que en el próximo febrero se representarán durante la Semana de la Opera, habiéndose iniciado los ensayos de coro: Donizetti, con **Elixir d'amore**, y Verdi, con **La forza del destino**.

CIUDELA

Entre las diversas actividades de la Capilla Davídica, que dirige con entusiasmo y abnegación el Rvdo. D. Guillermo Coll, cabe destacar la audición ofrecida en el pintoresco pueblo de Fornells, cuna del excelente músico José Sans, recientemente fallecido, al que se le ha tributado un homenaje póstumo.

LORENZO GALMES CAMPS

BILBAO

Sociedad Filarmónica

Primera visita a esta Sociedad del pianista Jean Bernard Pommier, que ha causado un gran impacto por su tempera-

mento, técnica y musicalidad; posee además un dominio absoluto del teclado, y así su triunfo fue acogido con gran entusiasmo. Interpretó **Tocata en Re mayor**, de Bach; **Sonata número 7** de Mozart; **VI sonata en La mayor**, de Beethoven, y después la música francesa representada por Debussy y Ravel.

● En esta misma Sociedad, y en cola nota sobresaliente, sin duda alguna, la ha dado la actuación del extraordinario y admirado pianista polaco Arturo Rubinstein. Lleno rebosante en la Filarmónica, como cada vez que nos visita. Sus versiones de Beethoven, Chopin, Schumann y Liszt, compositores incluidos en su programa, fueron plenas de vida y sensibilidad, escuchadas sin agobios, con sosiego y admirando aún, a su edad, un vigor interpretativo que merece los más cálidos elogios, y así lo entendió el público que llenaba la sala y le aplaudía frenéticamente.

● En esta misma Sociedad, y en colaboración con el Instituto Francés de Bilbao, se ha presentado el quinteto de viento Paul Taffanel, que ha ofrecido obras de Taffanel, Ibert, Vivaldi y Jean Francaise, que obtuvieron unas interpretaciones verdaderamente brillantes.

Orquesta Sinfónica

Destacada actuación del tenor Javier de Solaun y el trompista J. Manuel Gómez de Edeta, en el cuarto concierto de la Orquesta Sinfónica.

En el programa: «Intermedio» de **Goyescas**, de E. Granados; **Cuatro arias** para tenor y orquesta, de Haydn; **Serenade**, para tenor, trompa y orquesta de cuerda, de B. Britten, y **Danzas eslavas**, de Dvorak.

Del tenor Javier de Solaun diremos, como en otras ocasiones, que es poseedor de una voz de un timbre gratísimo, de absoluta afinación e igualdad en medios, graves y agudos, y así, lo mismo en las **Arias** de Haydn que en las canciones de Britten, fue Solaun el cantante seguro y de depurada escuela de canto.

El solista de trompa, Gómez de Edeta, tuvo una actuación muy brillante en todos los aspectos; basó su gran versión en su colaboración con el cantante y la orquesta, sonido delicadísimo y gran claridad en las notas agudas. La Orquesta mantuvo un plano de gran sobriedad, bajo la dirección del maestro Pirfano. Gran concierto y calurosos aplausos para todos, solistas, director y orquesta.

Conciertos Arriaga

● El tenor sevillano Manuel Cid logra un brillante éxito en su concierto ante esta Sociedad. Dicho tenor abarca un amplio repertorio, y en este concierto desde Mozart hasta Falla. Así, en la cantata de Mozart y los «lieder» de Schubert y R. Strauss se reveló como un cantante de escuela, con voz tensa, brillante. Después, en la canción española en la inspiración de Guridi, **Tres canciones castellanas**, Lavilla con sus canciones vascas y las populares españolas de Falla. Al piano le acompañó Angel Soler, con seguridad y acoplamiento que cuida el sonido y estilo para la mejor colaboración; ambos artistas fueron muy felicitados.

JOSE DE URQUIJO

CADIZ

En acto organizado por Juventudes Musicales, teniendo como escenario el Salón de Actos de la Caja de Ahorros de Cádiz, ha tenido lugar un concierto de guitarra (el segundo por este intérprete en la actual temporada musical) a cargo de Rafael Cabedo, y dentro del «V Ciclo de Intérpretes Españoles en España», que patrocina la Comisaría Nacional de la Música.

Con el salón a rebosar de público, Rafael Cabedo dio todo un curso de cómo se debe tocar tan difícil instrumento.

El programa estaba compuesto por obras de Frescobaldi, Scarlatti, Bach, Haydn, Villalobos, etc.

El joven Rafael Cabedo se mostró en todo él elegante, justo, lírico y triunfal. Un concierto verdaderamente memorable.

* * *

En el Conservatorio de Música «Manuel de Falla» ha tenido lugar un concierto a dos pianos, a cargo de D. Rafael Prieto y D. Pedro Salvatierra, catedrático y alumno, respectivamente, del mencionado Centro.

El hecho, no tan corriente, de esta clase de conciertos despertó enorme interés entre los aficionados al divino arte, hasta el punto de que muchos oyentes hubieron de presenciar de pie el concierto.

Un rotundo éxito fue el resultado de tan apetecido concierto. A las obras de Bach, Schumann, Albéniz, Turina y Falla hay que añadir la novedad de **Carnaval de Cádiz**, obra del desaparecido Director del Conservatorio Manuel de Falla, D. Camilo Gálvez, que constituyó un rotundo éxito, hasta el punto de que hubieron de repetir algunas de sus partes. Esta obra se daba como estreno.

DIEGO NAVARRO MOTA,
Corresponsal

LAS PALMAS

Sociedad Filarmónica.—El pianista húngaro Zoltan Kocsis inaugura la presente temporada con un recital en el que acredita su notable formación técnica, aunque sus interpretaciones bachianas y mozartianas no me convencieran plenamente. Un interesantísimo concierto por la agrupación **The Nash Ensemble** (sería de justicia reseñar los nombres de sus integrantes, aunque necesidades de espacio lo impiden), dirigida por Simon Rattle, con obras tan importantes y sugestivas como **Contrastes para violín, clarinete y piano**, de Bartok; **Chansons Madecasses**, de Ravel, y como homenaje a Schönberg en su centenario, la primera audición absoluta en Canarias de **Pierrot Lunaire**, con la participación de la soprano Jane Manning, también notable intérprete de las **Chansons ravelianas**. En una semana auspiciada por el Ministerio de Información y Turismo, recital del violinista Philip Hirshhorn, pulcro ejecutante, de arco algo rígido y sonido oscuro y denso, pero no brillante, tuvo un impecable acompañante en Miguel Zanetti [mejor la segunda parte de su programa (Prokofieff, Chausson y Ravel) que la primera (**Sonatas primera y Tercera**, de Beethoven y Brahms, respectivamente)]. Una memorable velada prota-

gonizada por la excelencia interpretativa del Octeto de la Filarmónica de Berlín. Interesante recital de la prestigiosa clavecinista Genoveva Gálvez [programa de los siglos XV al XVIII, con nombres tan conspicuos como Cabezón, Cabanilles, Scarlatti, P. Antonio Soler, etc.]. Magistral actuación de la contralto Maureen Forrester, en un programa de «lieder» de Mahler y Wolf, con la no menos magistral colaboración de Jerzy Marchwinski, pianista de superior categoría. En el Ciclo de Intérpretes Españoles de la Comisaría General de la Música, estimable recital del pianista Guillermo González, quien dio a conocer la **Sonata**, de M. Castillo. Dos jóvenes pianistas que también consiguen sus mejores interpretaciones en las segundas partes de sus respectivos programas: Nelson Freire —que ha madurado su técnica y expresividad— y Jean Bernhard Pommier [en las primeras, con obras de Bach y Brahms —Freire—, y Bach, Mozart y Beethoven —Pommier— no alcanzaron cotas de relieve e identificación en sus versiones]. Un conjunto vocal de gran calidad, Los Angeles Jubilee Singers, dirigido por Albert Mc Neil. Programa muy atractivo de Gospels, canciones negras, internacionales y espirituales.

Delegación de cultura del Ayuntamiento de las Palmas de Gran Canaria.—Dos conciertos por la Royal Philharmonic Orchestra, en los que el gran director hispano Jesús López Cobos, patentiza palmariamente su capacidad y categoría, con Rafael Orozco, brillante solista para la **Rapsodia sobre un tema de Paganini**, de Rachmaninoff, y Erich Gruenberg, notable intérprete del **Concierto número 2 para violín**, de Bartok. La Orquesta de Instrumentos Populares de la RTV de la U.R.S.S., repite sus clamorosos éxitos del pasado año. (Entre sus solistas vocales agradó especialmente el tenor Nikolai Ogrenitch, y nuevamente la soprano Raisa Bobrinova, admirablemente identificada con la canción canaria **Sombra del Nublo**, del compositor de temas folklóricos Néstor Alamo.) (Como anecdótico quede la interpretación del «timple» —instrumento típico canario— por un miembro de la orquesta, y la del pasodoble **Islas Canarias**, por la orquesta. El bajo Eugen Ivanov cumplió en sus intervenciones.) En el salón noble del Castillo de la Luz, dos conciertos por el Cuarteto de Madrigalistas de Madrid, con sugestivos programas. Recital por el tenor lanzaroteño Blas Martínez, muy desigual en su actuación y no muy satisfactorio en su formación técnica y estilística.

Ballet Las Palmas.—El hasta ahora Ballet de Gelu Barbu inicia una nueva etapa en su importante contribución al arte y cultura locales, al recibir el patrocinio oficial del Cabildo Insular de Gran Canaria y Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria, y siempre bajo la dirección de su creador y aglutinador, el gran maestro rumano Gelu Barbu. Ya ha ofrecido dos programas de gran calidad, estrenando en uno de ellos, y como homenaje a Néstor Alamo, un «ballet» sobre **Tiempo de Gran Canaria**, selección sinfónica de las más famosas melodías del citado compositor populista, admirablemente orquestada por el maestro Gabriel Rodó, con una muy lograda concepción coreográfica de Gelu Barbu, aparte de otras obras de innegable interés.

Quartet Tarragó.—En la ermita de la Virgen de las Nieves, en la localidad gran

canaria de Agaete, una grata velada musical por el Quartet Tarragó, presentando las obras galardonadas en el «Premio Internacional de música Ciudad de Zaragoza», para composiciones dedicadas a la guitarra, auspiciado por Industrias Balay, y que en la edición del año 1974 tuvo como obra ganadora a **Apuntes para cuarteto de guitarras**, de Leonardo Balada, y como obra distinguida con premio especial a **Introducción y «Scherzo»**, de Carles Guinovart; obras de notable calidad.

Primer Concurso Internacional de Canto Lírico «Alejandro del Castillo».—Un Jurado compuesto por Licia Albanese (soprano), Gian Carlo Menotti, John White (Director ejecutivo de la Opera de Nueva York), Hans de Roo (Director de la Opera de Amsterdam), Joseph Castaldo (Presidente de la Escuela de Música de Filadelfia) y Tito Capobianco (Director del Festival de Las Palmas); designó entre diez finalistas —y después de un empate a votos entre cinco participantes— como vencedora de esta primera edición del Concurso —del que hay que destacar el buen nivel alcanzado— a la mezzosoprano norteamericana Fredda Rakusin. Las sopranos Beverly Flower (también norteamericana) y Paloma Pérez Iñigo (española) recibieron los segundo y tercer premios; y la soprano argentina Angela Bello y el barítono español Francisco Matilla, fueron distinguidos con menciones de honor. El acompañamiento a los concursantes fue compartido y realizado con eficacia por Miguel Zanetti y Ana María Gorostiaga. —**CARMELO DAVILA NIETO**

LERIDA

En Lérida se han dado últimamente unos conciertos de la máxima calidad; baste decir, por ejemplo, el dado por Pedro Espinosa con la obra completa para piano de la llamada Escuela de Viena: Schönberg, Berg y Webern; concierto patrocinado por el Colegio de Arquitectos y la Asociación de Música con motivo del centenario del fundador de dicha Escuela, Schönberg. El Aula Magna del Instituto de Estudios Ilerdenses, lugar del concierto, no se recuerda haberla visto nunca tan llena de público en ningún otro acto musical, debido tanto al programa como a su intérprete, Pedro Espinosa, que hizo un verdadero alarde de sutilezas en la interpretación y derroche de facultades pianísticas.

● En el concierto de Santa Cecilia, de honda raigambre ciudadana, intervinieron en esta velada las dos corales existentes en Lérida, el Orfeón Lleidatà y la Coral Sícoris, organizadora, como cada año, de este concierto.

● La Comisaría de la Música nos ha enviado al pianista Guillermo González y el dúo de canto y piano formado por Montserrat Alavedra y Angel Soler.

● Hemos oído igualmente a la polifónica Miguel Fleta.

● La Delegación Provincial de Información y Turismo programó la actuación del orfeón Manuel Iradier.

● Finalmente, el grupo Juan del Encina, dirigido por Luis Lozano, dio un recital de música antigua con realizaciones hechas por el mismo Lozano del Llibre Vermell de Montserrat y de Juan del Encina.

● Ahora todo el interés musical leridano se centra en los actos que se han anunciado para conmemorar, en el año 1975, el centenario del nacimiento de Ricardo Viñes, gran intérprete y también compositor nacido aquí; con dicho motivo el Ayuntamiento ha creado una Comisión organizadora de los actos conmemorativos, en vista de lo tratado en la primera reunión de trabajo que se ha celebrado en el Palacio de la Pajería. Estos serán muy importantes, con la participación de altas personalidades de la vida musical; en principio, los actos están dispuestos para desarrollarlos durante una semana; ya están previstos todos, pero por falta de confirmación de alguno de ellos no puede adelantarse nada.

● Para los próximos días hay anunciados varios conciertos más. Digamos como fin de esta crónica que un leridano, Juan Mujal, ha obtenido una beca de la Fundación Universitaria Agustín Pedro y Pons, para la composición de obras contemporáneas, lo que ha sido motivo de satisfacción en los medios musicales de la ciudad.

ALICIA FONT

SANTA CRUZ DE TENERIFE

Recital de Alfredo Kraus.—El insigne tenor Alfredo Kraus —que actuaba por vez primera en la capital tinerfeña— protagonizó una memorable velada en el Teatro Guimerá, en el concierto extraordinario de ópera programado por la Orquesta Sinfónica de Tenerife, que por su carácter de acontecimiento motivó el traslado de este corresponsal a esta ciudad. Alfredo Kraus —que interpretó la «cavatina» del primer acto y la romanza del segundo de **La fille du regiment**, de Donizetti; «¡Ah!, leve toi soleil», de **Romeo y Julieta**, de Gounod, y el acto cuarto de **Lucía de Lammermoor**, de Donizetti— se encuentra en la gloriosa plenitud y madurez de sus portentosas facultades vocales —cito la seguridad y brillantez de sus registros agudos y semiagudos—, de su prodigiosa técnica, de su refinamiento estilístico, de la nobleza de su depurada línea de canto —una gran voz al servicio de una excepcional inteligencia musical—, que no precisa de distorsiones y desgarramientos vocales para lograr la expresividad interpretativa. Tanto el Coro del Conservatorio Superior de Música de Santa Cruz de Tenerife, como la Orquesta, dirigidos por Armando Alfonso, cumplieron muy discretamente su cometido de acompañamiento al cantante. Las interpretaciones de la orquesta sola, salvo pasajes aislados algo felices, resultaron anodinas y deslavazadas.

CARMELO DAVILA NIETO

SANTANDER

En el Conservatorio de Música «Jesús de Monasterio», de la Institución Cultural Cantabria, se ha celebrado un concierto, el primero de la temporada de invierno, a cargo de Sonsoles del Val («mezzosoprano») y Carlos Rodríguez Cobo (pianista). Un amplio y selecto programa, con obras de Gluck, Pergolesi, Cherubini, Mozart, Beethoven, Brahms, Schubert, R. Strauss, C. Bohm y Fauré, en la primera parte. En

la segunda, A. Thomas, Ponchelli, Saint-Saëns, García Abril, Guridi y tres «negro spirituals». En el programa no constaban, como es corriente, los datos personales ni la ficha técnica que ayudan a conocer y situar al oyente para calibrar «a priori» la actuación del artista. Por ello, la grata sorpresa que nos produjo su debut, ya que no era presumible una actuación tan perfecta y dominante a través de los estilos y épocas que el programa imponía.

Sonsoles del Val, de Bernardo de Casanueva (también ilustre poeta) nos dio, a más de su depurado buen hacer, la demostración de lo que pueden lograr la voluntad y el tesón cuando se posee una fina sensibilidad y la llamada del arte es atendida como merece. Su esposo me decía cómo en Méjico, luego en Santander y Madrid, su lucha y esfuerzos para adquirir la técnica que le permitiese exponer sus sentimientos.

Quede también constancia de que tuvo en Carlos Rodríguez Cobo un seguro y firme colaborador.

• En la Asociación de Amigos del Festival Internacional de Santander se nos convocó para escuchar un concierto de «Lieder», a cargo de Manuel Cid (tenor) y Angel Soler (pianista).

Es Manuel Cid un tenor que desconocíamos. Posee una bella voz, que maneja con maestría y arte exquisito, siendo perfecta la expresión, ajuste y matiz en todas sus interpretaciones. Su rostro y todo él es fiel exponente de la intervención de la obra que interpreta, en su psiquis emotiva.

Bello concierto, sin duda posible, era previsible, a la vista del programa. En la primera parte, la **Cantata K 619** y dos «lieder» de W. A. Mozart.

Cinco «lieder» de F. Schubert y tres más de R. Strauss. En la segunda parte, **Tres canciones castellanas** de Guridi; cuatro de F. Lavilla y las **Siete populares**, de M. Falla. Dos escuelas bien contrastadas de por sí, en el clásico, romántico y moderno, en la alemana y nacionalista, folklorista y moderna en la española.

Todas las obras fueron dichas con el más depurado estilo, dominio y riqueza de matices por Manuel Cid, que tuvo en Angel Soler un colaborador eficiente siempre, sobre todo en la primera parte. Al siguiente día, y en el Ateneo, oíamos a Sanda Sandru (soprano) y a Nicolae Licaret (pianista) en un programa en que se repetían varios de los títulos escuchados a Manuel Cid y Angel Soler. Siempre he sido contrario a las comparaciones. Por ello, siguiendo mi camino, me limito a dar fe de la actuación de los citados, recomendándoles, al menos, tengan la atención y galantería de incluir en sus programas alguna obra del país que visitan. En España hay muchos y muy buenos autores del «lied».

• En el Ateneo nos ha visitado la Orquesta de Cámara de Juventudes Musicales de Madrid, en un concierto que el Ateneo dedicó a la memoria de Rita Rodríguez y Lurgarda Margañón, de cuyos fallecimientos dimos la noticia en crónicas anteriores (d. e. p.).

Al frente del conjunto, su director y fundador, Luis Remartínez.

El programa hubo de ser modificado, en la segunda parte, por ausencia del solista de violoncello, señor Correa.

La primera parte la componían F. Geminiani, W. Boyce y José María Usandizaga. La segunda parte no la retenemos. De la primera, me llamó la atención fuerte-

mente la obra de Usandizaga, «Andante» del **Cuarteto vasco**... Sobrio, emotivo..., con una armonización rica y contrastada, llevado con mano firme de maestro.

Grande es su obra en el género lírico, pero en esta «muestra» deja bien a las claras que pisaba firme en todo terreno.

A la Orquesta la he encontrado más firme, más acoplada, más coherente, más hecha... Al fin, un año más... Y repito lo de hace un año, con motivo de su actuación... «En cada ciudad de España, una orquesta como la que nos ocupa, y estaríamos al nivel musical que como principio deseamos.—E. VELEZ CAMARERO.

VIGO

Un nuevo concierto de la Sociedad Filarmónica nos ha permitido escuchar a la Orquesta Sinfónica del Capitole, de Toulouse (nutrida agrupación de más de ochenta profesores), que actuó bajo la batuta del maestro director Michel Plasson.

En el programa, dos grandes sinfonías: la **Séptima, en La mayor**, op. 92, de Beethoven, y la **Fantástica**, de Berlioz, en cuyas versiones destacó la gran personalidad artística de Michel Plasson, quien con firmeza y sensibilidad supo llevar a feliz término su delicada misión, transmitiendo emoción y lirismo a una masa orquestal atenta y disciplinada, que estuvo oportuna y brillante en todo momento.

* * *

La Coral Polifónica Casablanca, que dirige el maestro Rey Rivero, actuó en el Auditorio de la Caja de Ahorros, en concierto organizado por el Ayuntamiento de esta ciudad.

El programa ofrecido comprendía villancicos, coros de ópera y otras piezas de carácter popular, todo lo cual fue ejecutado con perfecto ritmo, afinación y empaste, evidenciando el excelente nivel alcanzado por esta Coral.

También el organista belga Adrian Bank (ex titular de la Catedral de San Pablo, de Amberes) intervino en este concierto, ocupando una parte del programa, en la que interpretó con su envidiable técnica la **Tocata en Do mayor**, de Bach, e **Inspiración navideña**, una de sus propias composiciones, en la que el artista revela unas muy estimables dotes creadoras.

El Corresponsal:
JUAN PEREZ COMESAÑA

SAN SEBASTIAN

Es imposible empezar esta crónica sin dedicar el más emocionado recuerdo a la ilustre profesora de Canto María Teresa Hernández Usobiaga, a la que me unía una sincera amistad llena de admiración y afecto. Imposible también en tan corto espacio hacer ni tan siquiera un resumen de su personalidad como artista y como profesora de Canto. Fue su vida una continua lucha, compensada por los éxitos de cantantes a los que ella formó y con su Coro Maitea, que cosechó bajo su dirección clamorosos éxitos allí donde actuó. El triunfo de Langollen es una prueba de la categoría del Coro Maitea ante los mejores coros femeninos del mundo. María Teresa Hernández Usobiaga fue modelo de vocación musical, de pro-

fesora exigente. Profesora del Conservatorio de Música de San Sebastián hasta que su salud quebró, quedando ciega. Estaba en posesión de la Medalla de Plata de la ciudad, de las Palmas Académicas de la Orden de Sancho el Sabio, además de diversas condecoraciones extranjeras. María Teresa Hernández Usobiaga nos deja un gran vacío. Elevemos una oración por su alma. Su figura y su obra serán recordadas siempre, y desde aquí confiamos que el Ayuntamiento donostiarra cumplirá la obligación que tiene de perpetuar su memoria.

• En Tolosa se celebró el VI Certamen Canción Vasca para masas corales, con la participación de coros pertenecientes a las cuatro provincias vascas: Alava, Guipúzcoa, Navarra y Vizcaya. Otros procedentes de las provincias de Madrid, Huesca, Asturias, Cáceres, Zaragoza, Barcelona y Valladolid, además de la participación de agrupaciones representativas de varias naciones europeas, como Alemania, Bulgaria, Italia y Hungría. El pregón de apertura, por don Alvaro del Valle Lersundi, Director de la Real Sociedad de Amigos del País, con el tema «Música y músicos del País Vasco». Ponentes de la mesa redonda: don Oriol Martorell, licenciado en Historia (Universidad de Barcelona) y diplomado en Pedagogía (Universidad Italiana de Perugia); don Pablo Colino, actualmente Magister de la Capilla Julia, de San Pedro del Vaticano, y Director del Coro Filarmónico Romano, y don Javier de Aramburu, cuya labor se orienta hacia los problemas vascos.

El hacer un informe completo de este importante Certamen haría esta crónica interminable. La reduciremos dando los nombres y nacionalidades de los clasificados en primer lugar. En voces mixtas, el Stadtsches Kammerschor Marktoberdorf; director, Arthur Gross. En voces iguales, el Coro Vandor, de Budapest (Hungría); director, Laszlo Revesz. En el III Concurso de Composición vasca para masas corales el Jurado, por unanimidad, optó por dividir el primer premio, dotado con 100.000 pesetas, entre los concursantes siguientes: don Lorenzo Ondarra, de Alsasua (Navarra), por su obra **Guziak Ttuntun**, y don Emil Cossetto, de Zagreb (Yugoslavia), por su obra **Variationi su canzone vasca**. En general, el nivel de los coros ha sido más elevado que en años anteriores. Las obras de libre elección, algunas de ellas de mucha dificultad y gran calidad musical. Al Concurso de Composición se presentaron 20 obras, algunas de ellas extranjeras, como lo demuestra la premiada. Felicitamos a los organizadores de este VI Certamen y a sus colaboradores, que hacen posible la celebración de estos acontecimientos musicales en nuestra provincia. Un aplauso también al numeroso público que abarrota la sala del Teatro-Cine Leidor.

• En la Asociación de Cultura Musical han tenido lugar varios maravillosos conciertos. Es la palabra que mejor cuadra, en primer lugar, para el Octeto de la Filarmónica de Berlín. Se agotan los adjetivos, tal es su ejecutoria. La interpretación del célebre **Sexteto en Si bemol mayor**, de Beethoven, cuya interpretación fue magistral. Todavía nos esperaba una gran sorpresa cuando para bis ofrecieron nada menos que el poema de Ricardo Strauss, **Till Eulenspiegel**, interpretado en sexteto. Fue algo verdaderamente espectacular. El público que llenaba el teatro recordará siempre este **Till Eulenspiegel**.

• Días después actuaron los Angels Jubilee Singers, con un éxito indiscutible.

• También la Orquesta de Cámara de Stuttgart dio un magnífico concierto en el Teatro Victoria Eugenia. Sonó maravillosamente la orquesta en todas las obras del programa: Grieg, Respighi, Richard Strauss y Benjamín Britten. Volvimos a escuchar a la Orquesta de Cámara de Stuttgart. Otra vez el maestro Karl Münchinger estuvo en San Sebastián. Se notó en la afluencia de público que llenaba el teatro y en el entusiasmo que produjeron sus diversas interpretaciones.

• Un lleno rebosante en el Teatro Victoria Eugenia, que desbordó todas las localidades. La cosa no era para menos. Había expectación por volver a ver y a escuchar a Arturo Rubinstein, esta gran figura universal. Escuchamos atentamente sus versiones de Beethoven, Brahms, Schumann y Chopin, compositores incluidos en el programa, más dos «bises» de Chopin y Mendelssohn, ante los atronadores aplausos del público. Un público emocionado, que hubiera querido que las manos de Rubinstein no dejaran nunca de tocar. Vaya en estas líneas el testimonio de nuestra admiración y cariño.

Y más conciertos en San Sebastián:

• En el Conservatorio dio un recital, dentro del Ciclo de Intérpretes Españoles, que organiza la Dirección General de Bellas Artes (Comisaría General de la Música), del Ministerio de Educación y Ciencia, la gran pianista aragonesa Pilar Bayona. El programa, compuesto por una **Sonata** de Haydn; **Preludio, aria y final**, de César Frank; tres estudios de Debussy; **Fantasia Bética**, de Falla, para terminar con **Almería y Lavapiés**, de Albéniz. Gran éxito el de esta extraordinaria pianista. El público que llenaba la sala del Conservatorio le aplaudió con calor y simpatía.

• El Instituto Francés en San Sebastián ha trasladado en esta ocasión su sala de conciertos al Salón de Cultura de la Caja de Ahorros Municipal, que sirvió para presentar a la joven pianista Monique Arpajou, precedida de un hermoso «palmarés» de éxitos, varios premios extraordinarios, etc. Monique Arpajou cuenta con un mecanismo extraordinario. Interesante y variado el programa. Destacaremos Enesco, Fauré, Poulenc, Messiaen y Satie. El **Vals** de Poulenc, muy gracioso en su interpretación. La artista francesa fue muy aplaudida en el transcurso de

• En la Sala del Ateneo Guipuzcoano

dio un recital de flauta la conocida y joven artista donostiarra Belén Aguirre. Todas las obras del programa fueron tocadas con buena técnica y todo género de detalles. Programa de gran interés, incluyendo dos obras de uno de los compositores de vanguardia más en boga en la actualidad: el japonés Fukushima. Fue muy aplaudida.

• En el Círculo Alemán ofreció un concierto la pianista alemana Marie Louise Hesselmann con un programa variado e interesante, desde Bela Bartok, Scarlatti y Albéniz, pasando por Beethoven, Schumann, Debussy y Chopin. Para Marie Louise Hesselmann hubo largas e intensas ovaciones.

• En el Conservatorio, y organizado por la Comisaría de la Música, tuvo lugar un concierto del Trío Ciudad de Barcelona, integrado por José María Alpiste (violín), Pedro Busquets (violonchelo) y Angel Soler (piano). La actuación de estos artistas catalanes tuvo calidad.

Magnífico de arco y fraseo Pedro Busquets, buen sonido del violín y seguridad y compenetración del pianista. Un buen concierto, por lo que los tres artistas recibieron el cálido aplauso del auditorio. sus interpretaciones.

GLORIA VIGNAU

MADRID

CRONICA DE LERDO DE TEJADA

ORQUESTA NACIONAL

- Estreno de las Variaciones, de Bertomeu.
- Audición del Concierto de Schoenberg.
- Destacado montaje de El Mesías y La infancia de Cristo, de Haendel y Berlioz.
- Destacada intervención del Orfeón Donostiarra.
- Brillante colaboración del Coro Nacional.
- Gran memoria del pianista Klien.
- Destacable técnica del artista austríaco.

Con muchos altibajos que no es comprensible puedan ocurrir desfilan nuestros recuerdos de seis conciertos a cargo de la Orquesta Nacional de España, con la colaboración de su hermano menor el Coro Nacional, y la intervención, siempre destacada, del Orfeón Donostiarra. Son seis sesiones que cada una de ellas ha tenido un signo muy distinto. En algún momento debieran expresarse grandes reservas; pero como el análisis nos llevaría muy lejos y el espacio disponible no alcanzaría para ello, quede la esbozada reserva y vayamos adelante con la información, con la cual llegará al lector el criterio del comentarista y aquél sacará sus conclusiones, ya que, en definitiva, el melómano es el que tiene la palabra, pues nuestra misión es censurar o aplaudir para orientar. (Docentes tiene la Música...)

Dentro del bloque de estos seis conciertos a que se hace referencia más arriba destacaríamos como más importante el estreno de las **Variaciones sobre una configuración**, del compositor de Rafal (Alicante), Agustín Bertomeu. El autor nos dice en nota al programa que su composición está destinada para su estreno en el ciclo de conciertos de la Orquesta Nacional y que fue escrita entre abril y agosto de 1974. Consta de una Introducción. Configuración (idea principal, basada en la sonoridad, cuya grafía genera una figura plástica), a la que suceden doce variaciones y final, que totaliza una duración aproximada de dieciocho minutos. (Nuestro cronometraje fue de un total de catorce). Más adelante el autor nos dice que «para la realización de la obra ha sido empleado un sistema personal de correspondencias verticales de los sonidos, que ofrece la posibilidad de conseguir un grafismo sugerente por sí solo». De esta forma él organiza «una idea principal, que genera una determinada figura gráfica, con una serie de sucesivas variaciones sonoras que generan otras tantas variaciones de la figura gráfica principal». Todo ello intenta desembocar en «la realización de una partitura que, del fundamental contenido o valor sonoro, tenga interés analítico y belleza plástica». Que, en opinión del crítico, se logra, ya que sin el empleo de recursos extraños, amusicales, se entremezclan una serie de vivencias culturales de todo tiempo, que se exponen con fluidez sonora, sin cortes en el discurso musical, que brota aparentemente espontáneo y con trazo de unidad, en medio de una línea bartokiana que no es imitación, sino resultado y efecto auditivo. Sería bien llevada por el titular,

Rafael Frühbeck, y su autor saludaría para corresponder a la buena acogida que el auditorio del Real prestaba a su página. La sesión (que ocupa el número tres en el orden de este bloque y el siete desde el comienzo del ciclo 1974-75) completaría su programa con una acertada actuación del violinista Itzhak Perlman, quien protagonizaría el **Concierto en La menor**, de Dvorak, apreciándose una mayor dosis temperamental, evidenciando seguridad, muy sensible y excelente musicalidad, para cerrarse con una desajustada versión de la **Cuarta sinfonía** de Brahms, que habría debido tocarse con los ojos cerrados, luego de varias veces de ofrecer el ciclo completo de estas sinfonías del citado músico. El director acompañó con pulso firme al solista la obra que cerró el programa, pero no alcanzó la colaboración precisa del conjunto. Sin protestas y sin muchos aplausos ni demasiada evidencia de entusiasmo ni emoción.

Aunque no hay una seguridad absoluta, por falta de datos, se tiene la evidencia de que se ofrecía en estreno español el **Concierto para piano y orquesta**, de Arnold Schoenberg, escrito en Los Angeles durante 1942 y estrenado por Stokowsky, en Nueva York, el 2 de febrero de 1944, por Eduard Steuermann, al que está dedicado. En esta ocasión madrileña lo sería por mediación de Walter Klien, compositor austríaco que se expresó con excelente calidad sonora, demostrando una gran memoria para una obra que por su contenido dodecafónico inflexible no permite demasiadas facilidades de memorización, además de la poderosa técnica y mecanicismo interpretativo. La partitura pasa por momento de hondo dramatismo y cierta agriulce sonrisa, que sería bien definida por la batuta rectora del maestro Vicente Spiteri, en una de las mejores labores de su carrera profesional, debido a que la exposición de la **Cuarta sinfonía** de Beethoven careció de profundidad y arrastre, siendo correcta la reproducción de **El vals**, de Ravel, que cerró la sesión vespertina del viernes, correspondiente a la undécima del ciclo y sexta de este bloque para comentario.

Mucho público en la primera de las sesiones (sexta del desarrollo general del ciclo) por disfrutar de la presencia de dos niños prodigios que hoy en la madurez no se han malogrado, pero que realmente tienen poco «gancho» a la hora de escuchar sus respectivas actuaciones. Me refiero al director Roberto Benzi (francés de origen) y el pianista brasileño Nelson Freire. Nuestras notas del primero dicen que su actuación fue discreta en el acompañamiento al solista, que interpretó con gusto y equilibrio el **Concierto en La menor**, de Grieg, destacando su ejecución del segundo movimiento y acusando claridad sonora, con buena mecánica, pero escasa expresividad. Por su parte, el director evidenció que no habían sido muchos los repasos al poema, de Sibelius, **Finlandia**, y que necesitaba haber sido más incisivo en una obra tan banal como la **Tercera sinfonía** de Roussel.

Las sesiones concertantes de la audición de **La infancia de Cristo**, de Berlioz, y **El Mesías**, de Haendel, dejarían un buen recuerdo en la memoria de todos, pues el trabajo de los maestros Frühbeck y García Navarro fue de calidad extraordinaria, así

como el de los solistas que con ellos intervinieron en la ejecución de las mismas: Jill Gómez (soprano), Louis Devos (tenor), Bernard Kruys en (barítono), José Van Dan y John Broecheler (bajos), en la obra de Berlioz; Ana Higuera (soprano), Patricia Payne (contralto), Alexander Young (tenor), Simón Estés (bajo), Francisco Corostola (clavecinista) y Montserrat Torrent (órgano), protagonistas de Haendel, que completaría con excelente preparación el Coro Nacional de España, y en la misma línea la Orquesta. Por su parte, el Orfeón Donostiarra se entregaría con ilusión al cometido que le competía en la página de Berlioz, especialmente en los corales, en que la agrupación participaba sin la intervención de los solistas.

Lleno absoluto ante el anuncio de la presencia de dos grandes figuras: José Iturbi (piano) y Yehudi Menuhin (violín), que en esta ocasión habían cambiado un poco sus papeles, pues la dirección orquestal correría a cargo del pianista valenciano y la de solista al americano internacional. Dos «colosos», uno de ellos en plenitud (el español), pese a sus casi ochenta «primaveras», mientras que el otro acusa sus casi cincuenta y ocho «inviernos». Este último tuvo bastantes desajustes en la audición del **Concierto en Mi menor** de Mendelssohn, faltando todo tipo de belleza; Iturbi acompañó sin demasiado «entusiasmo» al solista y logró una afectiva reproducción de las **Acuarelas valencianas** y un fragmento de las **Valencianas**, de López-Chavarri, obras que debieron ir al final de la primera parte y no al comienzo de ésta. Ya en la segunda, lo mejor de ella fue la audición de **El mar**, de Debussy, que cerraba la sesión, y a la que precedería **El cazador furtivo**, de César Franck, que se ofrecía por primera vez en la Orquesta Nacional de España, página que encierra un acusado espíritu con la **Sinfonía fantástica**, de Berlioz. Pese a las reservas que se ponen, el público tuvo una reacción siempre favorable para solistas y director, que recibieron los aplausos de los asistentes.

ORQUESTA RTVE

- **Estreno absoluto del Concierto para flauta, perteneciente a Rodrigo A. de Santiago. Con Rafael López del Cid de solista.**
- **Primeras interesantes audiciones por la Orquesta, que dan novedad a sus programas semanales.**
- **Audición íntegra del Oratorio de Navidad, de Bach.**
- **Estreno en Madrid de Música para un «ballet» caballeresco, que en 1790 compusiera, con veinte años, Beethoven.**

Los programas que nos ofrecen los directores titulares de la Sinfónica de RTVE resultan casi siempre de agradable novedad para el melómano madrileño, y más para aquellos que tienen ocasión de disfrutar de ellos por mediación de la pequeña pantalla en sus ciudades de habitual residencia, cuando pueden lograr que no se les corte la transmisión y llega hasta ellos el programa completo. (¿Por qué después del acuerdo de los Ministerios de Educación y Ciencia con Información y Turismo no pueden televisarse los conciertos de la Orquesta Nacional de España?) De entre esa cantidad de novedades tenemos un estreno absoluto de un buen compositor baracaldés: Rodrigo A. de Santiago, afincado en Madrid, debido a su puesto de director en la Banda Municipal.

Rodrigo A. de Santiago ha escrito un **Concierto para flauta y orquesta**, con destino a Rafael López del Cid, uno de nuestros más destacados instrumentistas en la especialidad. Para esta ocasión no hubo encargo alguno. El autor, viendo lo deficitario de nuestra producción musical para flauta, oboe, clarinete, etc., que reclaman un puesto de honor junto a los demás instrumentos: guitarra, piano, violonchelo..., tuvo la decisión de realizar este trabajo suyo. Se trata de una labor casi para concertante, puesto que el instrumento solista se ensambla simultáneamente con la orquesta en dos ocasiones a lo largo del primero y tercer movimientos. La forma, libre, así como el contenido armónico.

La partitura nace espontánea, dentro de una estética habitual, pero con incursiones que dan consistencia y firmeza a la composición, con un atonalismo bien comprensible para el auditor. Al menos, el del Teatro Real parece que comprendió las intenciones del autor y requirió su presencia para que compartiera el aplauso con el director del programa, maestro Odón Alonso, y el propio solista.

Otras dos primeras audiciones se incluían en la programación: **«Prometeo», poema del fuego**, de Scriabin, y fragmento de **El canto de los bosques**, de Chostakovich («Gloria»). La primera pone de relieve la gran personalidad del pueblo ruso, y la segunda, un modelo de instrumentación «burguesa» que, a pesar de todo, le valió al músico el segundo premio Stalin. El poema tuvo como solistas a Christiane Blackshaw (piano) y Miguel Dólera (órgano), y el **Gloria**, a los cantantes Antonio de Marcos (tenor) y Antonio Lagar (barítono); con ellos tuvo una destacada intervención el Coro de la RTVE, completando el programa la audición de la «suite» **Water-music**, de Haendel, con una excelente coordinación de la batuta del maestro Odón Alonso.

El mismo director logró una versión integral muy adecuada del **Oratorio de Navidad**, con calidad y belleza musical, sin alcanzar la precisión a que estamos acostumbrados, debido a incorrecciones bien palpables, donde se acusa el desajuste del metal, un tanto flojo, y sobresaliendo la cuerda felizmente. Los solistas cantaron todos sin expresividad, más atentos a la letra que al espíritu de la partitura; el cuarteto solista se integró por Montserrat Alavedra (soprano), Norma Lerer (contralto), Kurt Equiluz (tenor), Ernst-Gerold Schramm (bajo), con Angeles Zanetti (soprano eco), Ernesto Maceira, Juan Angel Jurado (niños solistas), José María Sanmartín (órgano positivo), Angel Oliver (órgano general), Miguel Sáez,

Jesús Corral (oboes de amor), Coro de RTVE y Escolanía Nuestra Señora del Recuerdo. Un programa con gran aparato musical, que fue del agrado del público asistente.

El **Concierto para violín y orquesta**, de Alban Berg, tuvo en Rony Rogoff un feliz intérprete, dominador de la digitación y el arco, con el solo defecto de un percudido del pie en el suelo del escenario, que perturbó la audición. No era la primera por parte del conjunto, que estuvo acertado, lo mismo que en la inclusión del **Concierto grosso, número 11, en Re menor**, de Vivaldi (montado por vez primera), como en estreno madrileño de la **Música para un «ballet» caballeresco** (compuesto en 1790, cuando su autor, Beethoven, acababa de cumplir los veinte años). Todavía se nota la cercana influencia de Mozart en alguno de los fragmentos de los ocho que contiene la partitura, cerrándose el programa con la **Octava sinfonía** del maestro de Bonn, que fue lo más equilibrado del programa y donde la batuta de García Asensio alcanzó un nivel mayor, junto con el acompañamiento al solista.

Tres obras escogió Sergio Comissiona para su reaparición madrileña, después de varios años ausente de la vida musical de nuestra capital. Escogió la **Suite de orquesta** (opus 9), de Enesco; las **Canciones**, de Mahler, y **Una vida de héroe**, de Strauss. Con todas ellas logró una amplia correspondencia de la orquesta titular de RTVE con fuerza expresiva, temperamento, feliz acompañamiento al solista, con buen ajuste de todos, en especial la cuerda. Las dos primeras partituras eran incluidas por primera vez en los programas del ciclo sinfónico. Rose Wagemann («mezzosoprano») destacaría en Mahler por sus «filados», bello timbre, voz pastosa y modulaciones. Kriales desempeñó su cometido con dignidad en Strauss, pero sin el vuelo preciso, como «encogido» por la responsabilidad, cuando ha dado pruebas de mejor calidad y con obras de mayor envergadura. Destacaría la soberbia conducción de Comissiona, que hubo de saludar con reiteración y haciendo partícipe al conjunto. También la solista fue ovacionada por el auditorio.

La presencia de Pierre Colombo no pasó de la discreción en un programa que incluyó **Pequeña sinfonía concertante, Concierto de violonchelo**, de Schuman; **Mi madre la oca**, de Ravel, y **El aprendiz de brujo**, de Dukas, respectivamente. Exaltación de la música franco-suiza, si exceptuamos la obra de Schumann. Bastante imprecisión en la batuta, pesantez y aburrimiento podría servir de resumen. Realmente, hubo cosas positivas, pero faltó vuelo y expresividad que diera el debido clima a cada una de las partituras. Lo más destacable fue la intervención del violonchelista Pierre Fournier en el **Concierto**, y luego los solistas del músico suizo: María Rosa Calvo-Manzano (arpa), Christiane Jaccottet (clave) y José María Sanmartín (piano); la clavecinista quedó un tanto inédita al ser «tapada» por la orquesta y en otros momentos por sus compañeros solistas, aunque no se les puede imputar a éstos el defecto, que estuvo en la falta de sonoridad de la citada artista.

Cerramos el comentario con referencia del último concierto, que tuvo a Weissenberg como solista de piano en el **Primer concierto** de Brahms, incluyendo las **Diez melodías vascas**, de Guridi, y la **Obertura madrileña**, de Conrado del Campo. Sesión ésta de la que no podemos dar cuenta, por ausencia de Madrid, con motivo de la «Semana» alicantina, pero cuyas referencias son altamente positivas, tanto por parte del artista búlgaro como por la dirección de García Asensio, batuta rectora en esta ocasión.

OTROS CONCIERTOS MADRILEÑOS

- En el Real Conservatorio Superior de Música, y por su Orquesta titular, tuvo lugar un concierto dirigido por el maestro Spiteri con la colaboración de Francisco Vialcanet (fagot), ambos profesores del Centro, que alcanzaron una actuación de relieve en el **Concierto para fagot**, de Mozart, el segundo, y ponderada rectoría del primero en acompañamiento, y sendas obras de Bretón (con su olvidado **Bolero**, que dedicaría a doña María de Borbón) y Dvorak (**Sinfonía del «Nuevo Mundo»**). El conjunto, con gran número de alumnos, reforzados por profesores del Centro en los puestos solistas de primeros atriles en cada sección. Buena conjunción y precisión en los matices, que abre una amplia esperanza a un futuro musical español, con nuevas ramificaciones de instrumentistas que ocupen los puestos que la desaparición y las jubilaciones impongan.

- Presentada por el Departamento de Música de la Universidad Autónoma se efectuó el concierto de la Orquesta Sinfónica Brasileira en el Teatro Real, a las órdenes del maestro Henrique Morelembaum, con la colaboración del pianista Nelson Freire. Se nos dijo que la actuación había sido digna y de calidad.

- El Instituto Alemán, en colaboración con TVE, organizó una sesión bajo el título **Cinco músicos españoles en Europa y un invitado**, que incluyó partituras de Delás, Hidalgo, Rexach, Tamayo, Olavide y Hespos, interpretadas por un conjunto instrumental regido por el propio Tamayo y la colaboración de la pianista Elisa Agudiez, quien realizaría con acusada desenvoltura su participación musical-escénica.

- Ibermúsica, que dedica esta temporada su Ciclo de Grandes Intérpretes a la conmemoración del CLX aniversario de la fundación de la Casa Hazen, haciendo desfilar las más relevantes figuras del teclado por el escenario del Teatro de la Zarzuela, ha celebrado dos sesiones, protagonizadas por Jorge Demus y Alexis Weissenberg. El primero, con un programa Mozart, y el segundo dedicado a Bach. Ambos artistas tuvieron una actuación muy brillante y hubieron de ampliar sus respectivos programas con varios «extras» que complacieron a la audiencia.

«SANSON Y DALILA»:

POR LA ORQUESTA MUNICIPAL Y LA CORAL POLIFONICA VALENTINA

Cumpliendo con la programación prevista, nuestra Orquesta Municipal nos brindó un concierto extraordinario: **Sansón y Dalila**, ópera de Saint-Saëns en versión de concierto, que constituyó una audición de calidad y trascendencia. No vamos a descubrir ahora el talento y la inspiración de Saint-Saëns, figura señera de la música francesa contemporánea, que dejó escritas obras preciosas en casi todos los géneros. Su ópera **Sansón y Dalila** revela la gran categoría del compositor al enfrentarse con un tema tan vasto, complejo y difícil como resulta siempre dar vida musical y dramática a un tema bíblico, como en este caso concreto. Es, sin duda, una obra para lucirse quienes la interpreten, porque exige estudio y facultades nada corrientes. Y aquí se lucieron —y maravillosamente— todos los que intervinieron: la «mezzosoprano» Krystina Szostek Radkowa, brillante, de voz potente y encantadora a la vez. Pedro Lavirgen, el gran tenor que entusiasmó a todos. El barítono Pedro Farrés probó una vez más su competencia, su dignidad de excelente cantante y su identificación con el personaje interpretado. Y el bajo Julio Catania, ya conocido aquí, que cumplió muy bien, pese a que su intervención fue sustituyendo a Herman Salerno, casi a última hora. La Coral Polifónica Valentina, que dirige María Teresa Oller, estuvo acertadísima, viéndose la entrega, capacidad y entusiasmo con que se había ensayado la importante parte coral de esta gran obra. Y digamos, por último, que la Orquesta Municipal actuó con plena responsabilidad de su difícil y brillante cometido, siendo su intervención francamente muy estimable.

El enorme esfuerzo de coordinar a la Orquesta, los cantantes solistas y a la Coral Polifónica Valentina en el desarrollo de **Sansón y Dalila** estuvo encomendado a Lorenzo Martínez Palomo, hombre luchador, competente, que rehuye posturas fáciles o cómodas; que se desvela por su trabajo, y que creemos se ha ganado ya la admiración y simpatía general de los melómanos valencianos, como lo prueban los largos aplausos compartidos con los cantantes, el Coro y la Orquesta, en premio a una labor ardua, de alta significación y de positivos méritos. (Esta colosal obra la ofrecieron los mismos intérpretes en Murcia, como clausura de la III Semana de Música en Navidad, con un gran éxito, según detalló el destacado crítico valenciano E. López-Chavarri.)

Nuestra felicitación, pues, al Ayuntamiento por acceder a brindarnos estas obras costosas, difíciles y de auténtico relieve musical para nuestra ciudad, y felicitar también a la Orquesta y a su noblemente ambicioso director, que tan excelente temporada musical vienen ofreciéndonos, siendo una preciada muestra esa soberbia **Sansón y Dalila**, que nos



La Orquesta Municipal, solistas y Coral Polifónica Valentina, dirigidos por Lorenzo Martínez-Palomo.

gustaría volver a escuchar en un futuro no demasiado lejano.

Dentro de unos días —por lo que ya no podemos reseñarlo en esta crónica— tendrá efecto el sexto concierto programado por nuestra Orquesta en la presente temporada. En él se interpretarán: la obertura de **Oberón**, de Weber; el **Concierto para violín y orquesta**, de Mendelssohn, actuando de solista José Luis García Asensio, y la «suite» **Harry Janos**, de Kodaly. Dirigirá Lorenzo Martínez-Palomo, director titular, y estamos seguros que será otro éxito para todos.

OTROS CONCIERTOS

SOCIEDAD FILARMONICA.—Brillantísimo concierto el que patrocinó esta entidad con la Orquesta Municipal dirigida por su titular, Lorenzo Martínez-Palomo, y el gran pianista Mario Monreal, que nos sirvió en «bandeja de oro» (no ya de plata) los **Conciertos números 1 y 2 para piano y orquesta**, de Chopin. Feliz idea la de aunar estos dos **Conciertos** en una misma audición, que nos permitieron saborear y analizar en una misma velada el contraste, el valor musical y la innarcible vigencia de ambos conciertos chopinianos, tan atractivos, sugeridores y... difíciles. Si Chopin fue un gran compositor, Mario Monreal se mostró el intérprete ideal, magnífico, impresionante, que puso al servicio del gran romántico su alto saber, su técnica potente, pulcra, sensible y

una fidelidad sin efectismos, pero efectiva y afectiva a la vez. Es un joven pianista del que los españoles, y sobre todo los valencianos, hemos de sentirnos orgullosos. Obtuvo un resonante éxito, que compartió con la Orquesta —muy acertada— y su excelente director, que supo conducir de forma relevante esta grata e importante sesión musical, que se completó con un fragmento de la deliciosa «suite» **Antiguos abanicos**, de López Chavarri, interpretada estupendamente.

ORFEON UNIVERSITARIO.—Gran actividad viene desarrollando esta notable agrupación coral. Aparte de su actuación en diversas localidades de la provincia nos ofreció un magnífico y exquisito concierto bajo el lema: «El mundo canta ante una cuna», con un escogido e interesantísimo repertorio de villancicos de diversos países, varios de ellos en estreno —como **Campanitas de Belén**, de la prestigiosa Matilde Salvador, que fue muy aplaudida—. Esta era ya la audición número 15 que sobre este evocador tema navideño nos ofrecía el Orfeón Universitario, y, quizá por ello, tanto el Coro como su director, Eduardo Cifré, pusieron el mayor entusiasmo y su probada pericia para alcanzar una versión preciosa, sentida, perfecta y realmente encantadora de estos villancicos, que fueron, musicalmente, quizá lo mejor de las pasadas fiestas, y que valieron a sus intérpretes un gran éxito, doblemente admirable por destinarse su recaudación a la Campaña de Navidad y Reyes.



presenta...

harmonia mundi

con el

Collegium Aureum

INSTRUMENTOS ORIGINALES



Conciertos Venecianos de VIVALDI, LOCATELLI y ALBINONI.
BASF, Stereo, 36 53 211

MOZART: Sinfonía núm. 40 y Sinfonía núm. 33, K.V. 319.
BASF, Stereo, 36 53 201



MOZART: Concierto de la Coronación y de Lützow.
Solista: Jörg Demus.
BASF, Stereo, 34 53 077

BACH: Conciertos de Brandeburgo 1 a 6. Con instrumentos originales.
BASF, Stereo, 65 53 078



HAYDN: Cuartetos para cuerda en mi bemol y en si menor.
BASF, Stereo, 36 53 208



Conciertos para violín del Barroco tardío. M. HAYDN, TELEMANN y PISENDEL.
Solista: J. Schröder.
BASF, Stereo, 36 53 213

BASF Española S.A.

Paseo de Gracia, 99
BARCELONA

Velazquez, 140 bis
MADRID



EL DISCO CLASICO



PEDRO MACHADO DE CASTRO, Coordinador

Colaboran

Manuel Chapa Brunet, José Luis García del Busto, José Miguel López, Manuel Montero Vallejo, Ramón Ortiz Ramis, Juan Ignacio de la Peña, José Luis Pérez de Arteaga, José Prieto Marugán y Joaquín Rubio Tovar

BONPORTI, Francesco: **Quatro Concerti a quattro** (Rev. por G. Barblan). R. Michelucci, violín. F. Strano, violonchelo. I Musici. PHILIPS, 65 00 182, «stereo».

Interesante en grado sumo esta versión de cuatro de las piezas integrantes (**Concerti 4, 6, 8 y 9**) de la Op. 11 del no muy conocido Bonporti. El compositor hace gala en ellos de un gusto que podría situarse como intermedio entre lo germano y lo italiano. Se puede explicar esto quizá por la situación de su ciudad natal, Trento, y por sus contactos con la corte vienesa. Tradicionalmente —y en especial en el Barroco—, ha sido Austria en todas las ramas del Arte país de cruce de las dos corrientes.

Bonporti sería, por tanto, una especie de ecléctico al estilo de un Hildebrandt en la arquitectura..., pero hasta cierto punto. Los movimientos graves de estas obras aquí presentadas son de una expresividad muy veneciana, recordándonos con mucha frecuencia a Albinoni, y, en conjunto, nos parece sensiblemente más italiano que germánico.

Bonporti es un maestro muy original y todavía no apreciado en todo lo que vale. Hemos de destacar los suaves, pero intencionadísimos y siempre llenos de efectismo, cambios de ritmo, sobre todo constantes en el **Concerto 4**, habiendo de citar en el mismo la deliciosa «Siciliana». En el **Número 6**, ¿cómo negar la estirpe véneta y vivaldiana del *«Adagio»*? Asimismo es de escuchar el no menos fugaz, pero espléndido y casi prerromántico, «Grave».

Seguiríamos prodigando elogios a los dos restantes **Concerti**, mas nos bastará, a título general, destacar los sorprendentes hallazgos de Bonporti en sus «acellerando» y «rizzardando» —captados muy bien por la sensibilidad de I Musici— y la delicadeza con que están trabajados los brillantes solos. Todas estas calidades —junto con el gusto por lo polifónico, siempre

tan presente en Bonporti— están presentes en la versión de estos enormes especialistas que son I Musici. Ayudan a apreciar toda la belleza de estas obras la muy buena grabación y el correcto prensaje.

Con lo que estamos muy poco de acuerdo es con la explicación, firmada por Hutchings. Para empezar, este señor se empeña en comparar —lo que no viene al caso— a toda costa a Vivaldi con Bonporti, esgrimiendo argumentos bastante absurdos a fin de ensalzar al tridentino en oposición con el veneciano —¡como si no conociéramos a éste!—. Además tiene afirmaciones que me conformaré con calificar de «arriesgadísimas» —como llamar preclásico a Bach— y una tendencia verdaderamente terrorífica a relacionar las obras de Bonporti con todo tipo de influencia, haciéndonos pensar a veces si de lo que tiene intención es de demostrarnos que conoce a todos los grandes maestros barrocos.—**M. M. V.**

HOMENAJE A PABLO CASALS: Obras de varios autores. Pablo Casals, violonchelo y director; Isaac Stern, Alexander Schneider, violines; Myra Hess, Rudolf Serkin, Mieczyslaw Horszowski, pianistas; William Primrose, viola, etc. Orquesta del Festival de Prades. Album CBS, «Stereo», S 77512. (Cinco discos.)

Este es el segundo álbum que en memoria del gran artista y humanista que fue Pablo Casals aparece en los últimos meses en España. El primero, presentado por Philips, lo comentamos recientemente. El que ahora publica el sello CBS tiene muchos puntos de contacto en aciertos y en puntos que empañan en algo estas ediciones conmemorativas.

Primeramente, las tres **Sonatas** para violonchelo y piano que aparecen en el primer disco están acompañadas al piano por Paul Baumgartner (y no al clavicémbalo), lo que le resta cierto encanto. La típica respiración y hasta el canto del maestro está presente en muchas secciones

del disco, pero ya conocemos que esto era inevitable, y que tampoco por ello las invalide. El **Concierto para dos violines**, de Bach, con Stern y Schneider con la dirección orquestal de Casals, peca en un tiempo más lento que lo normal.

El de **Oboe en Do menor** está mucho mejor logrado. El sonido de Marcel Tabuteau es espléndido, y el acompañamiento orquestal, especialmente los «pizzicati» del segundo movimiento, son admirables, si tenemos en cuenta que se trata de grabaciones tomadas durante los conciertos de Prades de los años 1950, 1951 y 1952. Muy bueno es, sin embargo, el **Trío en Re menor**, op. 63, de Schumann, en el cual el equilibrio logrado por Schneider, Casals y Horszowski llega a ser notable, incluyendo naturalmente la interpretación. La versión que aparece de la **Sinfonía concertante** para viola y violín, de Mozart, esta vez con la Orquesta de Perpiñán, el tiempo es más vivo y la intervención del binomio Stern-Primrose es excelente, aunque la toma de sonido no es muy diáfana. Una de las más altas cotas de este álbum la logra el gran Rudolf Serkin en una deliciosa y equilibrada versión del **Concierto número 22**, de Mozart, para piano y orquesta, con la agrupación sinfónica de Perpiñán, dirigida por Casals. Aquí, como en las sorprendentes sinfonías de Mozart, que también tiene Casals en el sello CBS, nos admira por el juvenil impulso, acentos y colorido orquestal que logra. Serkin interpreta con una levedad casi etérea, con un sentido musical poco frecuente. Su versión es realmente lograda. Otro disco notabilísimo de este álbum está a cargo de Dame Myra Hess, en una versión también de antología, por su interpretación transparente, delicada y altamente musical del bello concierto mozartiano. Esta vez la Orquesta del Festival de Perpiñán, dirigida por el Maestro, alcanza momentos insuperables. En el último disco hallamos también un gran logro en el apasionante **Sexteto**



Ultimas publicaciones

Colección Música Antigua Española.
Volumen 21.

TOMAS LUIS DE VICTORIA:
Officium Deffunctorum.
Tres Motetes.

Coro de RTV Española.
Director, Alberto Blancafort.
HISPAVOX, HHS 20
(LP., «estéreo»).

Colección Música Antigua Española.
Volumen 13.

VIHUELISTAS ESPAÑOLES
(S. XVI):

Narvéez, Pisador, Daza,
Jorge Fresno, vihuela.
HISPAVOX, HHS 23
(LP., «estéreo»).

J. S. BACH:

Las sonatas para violoncelo y clave.

Pierre Fournier y Zuzana Ruczkova.
ERATO, HES 60-154
(LP., «estéreo»).

R. STRUSS:

Suite Caballero de la Rosa.
Burlesque para piano y orquesta.
Fanfarria.

Jean Hubeau, piano.
Orquesta Sinfónica de Bamberg.
Director, Theodor Guschbauer.
ERATO, HES, 60-153
(LP., «estéreo»).

TCHAIKOVSKY:

Sinfonía número 5, en mi menor.

Orquesta Sinfónica Nacional de la URSS.
Director, Yevgeni Svetlanov.
MELODIA, HMES 610-74
(LP., «estéreo»).

SHOSTAKOVICH:

Sinfonía número 12 («1917»).

Orquesta Filarmónica de Leningrado.
Director, Yevgeni Mravinsky.
MELODIA, HMES 610-75
(LP., «estéreo»).



para cuerdas, de Brahms, para dos violines, dos violas y dos violonchelos, grabación realizada en Prades en 1952, y donde la toma de sonido es más clara, hay pocos ruidos parásitos y la interpretación es más clara. Asombra en este álbum que los comentarios de la carpeta estén en la hermosa lengua catalana, pero no en español, ya que podían estar en ambos. Este álbum es muy recomendable para aquellos que buscan interpretaciones históricas y admirablemente realizadas, y que no les importa mucho la alta fidelidad. El arte del Maestro Casals está presente a través de toda la grabación, de todo el álbum, y es mejor, aunque tarde, conocer estos trabajos, que marcaron una época. Para nadie es un secreto la trascendencia de esta publicación.—**P. M. C.**

HALEVY: La Juive. Richard Tucker, Martina Arroyo, Anna Moffo, Bonaldo Giaiotti. New Philharminia Orchestra; director, Antonio de Almeida. RCA, ARL1-0447.

He aquí una selección de una obra, dentro del estilo de la gran ópera francesa, desconocida e interesantísima en muchos aspectos. La verdad es que desearíamos poder contar con un registro, si no completo, dada la gran extensión de la partitura y con frecuentes números banales, sí más amplio. Hace pocas fechas tuvimos la ocasión de escuchar la primera representación en escena de esta obra, dada en Europa tras muchos años de olvido, y en otra sección de este número la comentamos más extensamente y mantenemos una charla con Tucker. Aquí añadiremos que la selección es bastante acertada, si bien echamos de menos la espinosísima balada del segundo tenor (papel que prácticamente sólo Krauss puede cantar hoy en día) y la «cabballetta» de «Eleazar» que sigue a su famosísima aria «Rachel, quand du Seigneur». Los intérpretes realizan acertadamente sus papeles, con la mención especial para Tucker, en el papel casi cumbre de su carrera, y en el que actualmente no hay nadie que le pueda no ya superar, sino igualar. Toda su interpretación es un modelo de estudio y caracterización, en la que se nota ha influido poderosamente el hecho de ser de la misma raza que «Eleazar». Sabido es que fue ésta la última obra que Caruso cantó en escena y la última que incorporó a su repertorio; Tucker, ferviente admirador de aquél, se ha decidido ahora. Una acertada grabación acompaña un registro interesantísimo (del que como dato curioso ano-

tamos que es una obra para dos tenores, dos «mezzos» y un bajo), que no dudamos en recomendar.—**G. A. R.**

ROSSINI, Gioacchino: Misa de gloria para solistas, coro y orquesta. Rinaldi, Benelli, Mitchinson y Bastin. Cantores de la B. B. C. English Chamber Orchestra. Director, Herbert Handt. (Primera grabación mundial.) PHILIPS, «stereo», 65 00 612.

Interesantísima por muchas causas esta obra de Rossini, que se graba por primera vez y que constituye uno de los mejores ejemplares de música religiosa escritos en el siglo XIX.

La obra se inscribe en la línea «belcantista» y operística ya observada en otras obras sacras de Rossini. Sin embargo, supone una serie de innovaciones a tener muy en cuenta y que la hacen interesante por varios conceptos.

Mientras el «Kyrie» se nos aparece como una preciosa página en la que se entrelaza entre el clasicismo una potencia prerromántica plena de delicadeza, pero también de empuje, el «Gloria» nos descubre un avasallador romanticismo, que, como muy bien revela la carpeta en su acertado comentario, recuerda lo más brioso de otras páginas de Rossini. El romanticismo, en el sentido más propio de la palabra, surge también con toda claridad en el «Gratias», que cuenta con un espléndido «corno» de Brown. La obra culmina con un «Cum sancto...» verdaderamente impresionante, maravillosa irrupción del coro de tradición puramente barroca.

Cuenta, pues, esta *Misa*... con los elementos típicamente rossinianos de su mejor época: casi exhaustivo empleo de la «coloratura» —en absoluto pesada, por la maestría en su empleo— y un soterrado, pero siempre presente sentimiento, que aparece con frecuencia en todo su esplendor y que nos hace pensar en un Rossini mucho más romántico en el fondo de lo que suele decirse.

Las cualidades apuntadas se reflejan indudablemente en esta versión «príncipe» para el disco: excelente sonido orquestal, con manejo muy diestro de su director, Handt —el cual, al tiempo, nos brinda una muy buena orientación acerca de esta *Misa*...—; intervenciones acertadas del coro y de los solistas instrumentales y buen nivel general en los vocales, habiendo de destacar al tenor Benelli, muy en el carácter «belcantista» de las partes a él encomendadas, y al bajo Bastin, de muy clara dicción y de extremada seguridad en un «Quo-

niam» nada fácil y de gran agilidad para su cuerda.

También invitan sobremedera los más que aceptables grabación y prensaje, y —para que el elogio sea completo— la preciosa portada que ostenta la primera grabación de esta importante obra de Rossini.—**M. M. V.**

RAJMANINOV, Sergio: Las tres Sinfonías y Vocalise, Op. 34. Orquesta de Filadelfia, dirigida por Eugène Ormandy. CBS, álbum «stereo», S-77383.

No creo que haya nadie que dude que Rajmaninov ha sido el pianista más grande de la primera mitad del siglo XX, aunque respete la opinión de cualquier otro que no comparta mi parecer. Su obra pianística es extraordinaria, y hay en la literatura para el piano pocos conciertos para piano y orquesta «tan pianísticos» como los suyos. Su hermosa y original línea melódica puede resultar anacrónica en un mundo de «ruidos», en el cual la melodía ha pasado a ser lo menos importante en la música. Quizá por ello tenga sus detractores. Pienso que no es su música sinfónica lo mejor de su producción, aunque hay obras, como su *Segunda sinfonía*, *La isla de los Muertos*, etc., en las cuales la sentimental inspiración del autor se hace sentir con mayor profundidad. Si a la *Primera sinfonía* de Brahms se la llamó la *Décima* de Beethoven, salvando las distancias, las tres *Sinfonías* de Rajmaninov podían ser las continuadoras de la línea iniciada por Chaikowsky. El presente álbum las recoge en unas versiones que tanto en interpretación como en grabación y prensado no tengan competencia, pero la elección está sólo a cargo del comprador que guste de la música romántica del siglo XIX. Rajmaninov permaneció sordo a las nuevas tendencias iniciadas por Debussy y continuadas por la escuela de Viena.

La instrumentación de la *Primera sinfonía*, quizá la más floja, es brillante y fue reconstruida y reestrenada en Moscú en 1945, ya que su autor, inconforme, había destruido el manuscrito original. Una tristeza típicamente eslava atraviesa la obra de principio a fin, con ligeros momentos de singular colorido, especialmente en la mitad del primer tiempo. La *Segunda sinfonía* es la mejor lograda, y a ello debe su popularidad. Hay más equilibrio, la instrumentación es a veces brillante, pero el balance está logrado con más astucia; incluso en el manejo orquestal hay más originalidad. Prueba de ello la tenemos con sólo escuchar unos compases del delicioso «Allegro molto» de la

cara 3 del mencionado álbum. En otros momentos de su desarrollo nos recuerda algunos temas de *La isla de los Muertos*. Esta *Segunda sinfonía* es quizá la más deslumbrante, por su inspiración desbordada y la belleza de los temas abordados. La *Tercera sinfonía* nació en Norte América y fue estrenada por Stokowsky y la Orquesta de Filadelfia en noviembre de 1936. Su mensaje es muy diferente al de las dos anteriores. Quizá no es tan inspirada, pero formalmente está mejor concebida. Es más lógica y menos arrebatada. Presenta algunas curiosidades, como el inicio del tercer movimiento, a cargo del arpa y el metal, seguido de un solo de violín.

La *Sinfonía* es atractiva, pero no representa la cumbre en la inspiración de su autor. Al final de la cara 6 aparece su melodía *Vocalise*, una de las más inspiradas que compuso Rajmaninov en versión orquestal sin voz. Un álbum atractivo para los amantes de la música del siglo XIX, realizada por un compositor que casi cubrió con su existencia la primera mitad del siglo XX.—**P. M. C.**

RESPIGHI, Ottorino: El álbum Respighi: Fuentes de Roma, Pinos de Roma, Fiestas romanas, Vitrales de iglesia y Los pájaros. Eugène Ormandy dirige la Orquesta de Filadelfia. Álbum Stereo CBS S 78257 (dos discos).

Respighi había nacido en 1879 y murió en 1936, por lo que el próximo año se cumplirán cuarenta años de su muerte. Fue un artífice de la escritura musical pictórica. Su instrumentación lo hizo famoso, por el colorido y la fuerza que supo impartir a la orquesta, siguiendo algunas de las normas trazadas por Richard Strauss. Este álbum de dos discos recoge cinco obras en las cuales el virtuosismo orquestal de la Orquesta de Filadelfia, que visitará Madrid y Toledo en el mes de mayo, está de manifiesto. Respighi no fue muy profundo en su producción, pero supo «sacar chispas» a la orquesta. Junto a piezas de virtuosismo orquestal como las *Fuentes* y los *Pinos*, aparecen otras como la serena estampa que recoge los *Vitrales* de las iglesias romanas con episodios bíblicos, sin olvidar esa deliciosa página que son *Los pájaros*, basados en un tema del compositor Bernardo Pasquini, y en el que se escuchan a la paloma, la gallina, el ruiseñor y el cuclillo. Si algo merece destacarse en este álbum es el sonido. Si usted posee un buen equipo lo disfrutará plenamente, ya que tanto la grabación



como el prensado son insuperables, y la interpretación, insólita; parece un disco para un «test» de alta fidelidad. En dos discos, la CBS ha reunido las obras más interesantes y populares del gran orquestador. La carpeta presenta unos breves pero bien redactados comentarios a cada obra.—**P. M. C.**

SCRIABIN, Alexander: Prometheus («Poema del Fuego»), op. 60. Concierto para piano y orquesta en Fa sostenido menor, op. 20. Wladimir Ashkenazy, piano. Orquesta Filarmonica de Londres. Ambrosian Singers. Director, Lorin Maazel. Decca, SXL 6527 «Stereo».

Por fin se publica un disco que cuando apareció a nivel internacional supuso un auténtico «boom», por muchas razones, pero fundamentalmente porque se trataba de obras de un compositor del que entonces se conmemoraba el centenario de su nacimiento. Obras claves en el devenir posterior de la música moderna. Interpretaciones magistrales. Grabación asombrosa, una de las más impresionantes, realistas y reveladoras desde que se inventó el microsuro, doblemente meritoria por cuanto el **Prometheus** es una obra tremendamente difícil de grabar. Hay que saludar, pues, con alegría esta importante aparición.

Gerald Abraham, en sus notas magníficas en la carpeta, destaca como piedra angular, en los nuevos horizontes que se abren a comienzos de siglo a la música, al **Prometheus**, obra en que la especulación tímbrica llega a extremos de una perfección que sólo se manifestará en todas las facetas de la música con las exhaustivas investigaciones que se realizarán a partir de los comienzos de nuestro siglo. No obstante, el apartado tímbrico, colorista, que es lo más destacable de la música de Scriabin, se entremezcla también con una buena dosis de subjetividad, ya que el compositor identificaba las diversas tonalidades con diferentes colores. Los subtítulos de sus grandes producciones vienen dados, generalmente, por esta unión tono-color. El Poema del Fuego es la culminación de estos presupuestos, hasta llegar a la intención de que la obra se representara junto con un proyector de luces («clavier à lumières»), manejado mediante un teclado cuya escritura se representaría a través de una notación musical normal, que iría estrechamente sujeta a la innovadora armonía de la obra. Es una obra titánica, pues, en sus premisas y su plasmación práctica, porque exige unos contingentes

desusados. Orquesta con viento ampliado. Coro mixto, que únicamente realiza melismas, dándole una dimensión cósmica a la obra; órgano, piano y el citado «clavier à lumières».

Se trata de una interpretación colosal de la obra la que nos brinda este registro, poderosísimo en el plano dinámico, cuidadosamente matizada en los asombrosos «pianísimos», con relevante participación coral, y tremendamente concentrada, casi sideral. Es difícil expresar todos los aciertos que reúne esta colosal interpretación. El trabajo de Ashkenazy es asimismo excelente, resueltas las increíbles dificultades técnicas con una seguridad pasmosa. La extraordinaria grabación ayuda a penetrar en la subyacente atmósfera creada por la armonización innovadora del compositor y sus numerosos hallazgos tímbricos. ¡Todo es posible oírlo! El **Concierto de piano** es una obra de corte totalmente romántico, casi postchopiana, pero en la que se revela la magnífica escritura pianística, una orquestación que augura las asombrosas composiciones posteriores de su creador. La gran actuación de Ashkenazy se complementa con un Maazel pleno de nervio, que lleva a la orquesta de manera arrolladora en un derroche de expresividad y desmelenamiento. Todo calificativo se queda corto ante esta magna producción. No debe faltar en ninguna discoteca.—**J. I. P.**

VARIOS AUTORES. — MONTSERRAT CABALLE: Arias de **Rigoletto, Adriana Lecouvreur, Sonámbula, Trovatore, Suor Angelica, Vísperas sicilianas y Ballo in maschera.** Orquesta Sinfónica de Barcelona; director, Masini. COLUMBIA, SCE 970.

«O la venta de la media voz», podríamos así titular la presente grabación de la Caballé, la cual resulta una auténtica delicia para el oído.

Dentro del variado repertorio hemos de destacar el aria y «cabaletta» de la **Sonámbula**. Escuchándola nos volvemos a preguntar una vez más el porqué tanto interés en Verdi y Puccini, cuando el verdadero repertorio de Montserrat es el «bellcantista». En esta obra, por ejemplo, son prodigiosos los efectos logrados con el endulzamiento de las notas, la media voz, los «filados» y el «fiato». Las mismas armas las emplea en el resto de las piezas, pero he aquí que un **Trovador** puede estar maravillosamente cantado, como de hecho lo está, y emocionar profundamente, como aquí lo hace, pero, sin embargo,

ser una emoción producida por otros caminos que los buscados por el autor en la partitura, para la cual es preferible una voz de amplia resonancia en los graves. Encontramos también dos arias de **Vísperas**, obra que desgraciadamente no pudo grabar íntegra, y en las que su interpretación es muy superior a la de Martina Arroyo en la versión integral. Junto a ellas, el «Caro nome» de **Rigoletto**, con un prodigioso «fiato» final; el «Yo soy una humilde doncella», de **Adriana**, y el «Morro ma prima in grazia», cantados con una musicalidad y unos «filados» fuera de lo corriente. Se trata, por tanto, de la típica grabación de la Caballé, y dentro de su discografía es uno de los mayores exponentes de venta de las armas por las que ha llegado a estar donde está. ¡Lástima que el prensaje distorsione en los agudos!—**G. A. R.**

VERDI: Vísperas sicilianas. Martina Arroyo, Plácido Domingo, Sherril Milnes, Ruggero Raimondi. New Philharmonia Orchestra; director, James Levine. RCA.

Tras el éxito conseguido por Verdi con **Nabucco, Ernani, la Batalla de Legnano**, etc., la Ópera de París, que ya había puesto en escena obras suyas, le encarga formalmente una para estrenar allí. Inicialmente se piensa en una historia basada en el infante Don Carlos, pero el proyecto es abandonado y en su lugar nacerán las **Vísperas**. El período entre el encargo y el estreno fue bastante espinoso; de un lado, por el retraso de Scribe en la composición del «libretto», el cual dejaba bastante que desear en un principio; de otro, por el enfado que ello produjo en Verdi, que amenazó con abandonar. A ellos hay que añadir, además, el cambio en la dirección del teatro ocasionado por la desaparición, temporal y voluntaria, de la «primma donna» elegida como «Elena». No obstante, el 13 de junio de 1855, en el marco de los festejos de la Exposición Universal de París, se estrena con éxito considerable la primera obra de Verdi con «libretto» original francés. Una vez estrenada se interesa Italia por ella, y al traducir el «libretto» surge una vez más el fantasma de la censura. El título es cambiado por **Giovanna de Guzmán**; después, por el de **Matilde de Turena**, etc.; la acción se traspa a Lisboa en tiempos del levantamiento contra España... Pero, por fin, será Palermo quien la reciba en su justo marco. Desde entonces la ópera tuvo especial continuidad de representaciones en París,

HALEVY:

Selecciones de la ópera
LA JUIVE (La Hebrea)

en la voz del sensacional tenor recientemente fallecido

RICHARD TUCKER

con Martina Arroyo, Anna Moffo y Bonaldo Giaiotti.

Orquesta Nueva Filarmonía, dirigida por Antonio de Almeida.



Disco RCA, ARL 1-0447, «stereo».

«In memoriam».

DAVID OISTRAKH

El célebre violinista, recientemente fallecido, interpreta con la Sinfónica de Boston, dirigida por Charles Munch, Saint-Saens, Chausson, Leclair, Locatelli-Ysaye.



Disco RCA-Victrola, VICS-1058, «stereo».

OTRAS NOVEDADES RCA:

MOZART: Concierto número 17, con Arturo Rubinstein y la orquesta RCA-Wallenstein.

SCHUBERT: Impromptus Op. 90 números 3 y 4.

LSC, «stereo» 2636.

MOZART: Concierto número 20, con Arturo Rubinstein. Orquesta Wallenstein.

HAYDN: Andante y Variaciones en fa menor.

RCA, LSC, «stereo» 2635.

MAZART: Conciertos números 21 y 23, con Arturo Rubinstein y orquesta RCA-Wallenstein.

RCA, «stereo» LSC 2634.

MOZART: Concierto número 24. Rubinstein con la orquesta RCA. J. Krips.

Rondó en la menor, XV 511.

RCA, LSC «stereo» 2461.

**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**



EL DISCO CLASICO



hasta que poco a poco se fue olvidando y llegó a desaparecer de los escenarios. Puede afirmarse que su rehabilitación se produce por obra y gracia de Erik Kleiber, quien la presenta en el Mayo Musical Florentino, allá por los años 50. Junto a él han de valorarse también los intérpretes excepcionales de aquella ocasión: una María Callas obsecradora en los inicios de su brillante carrera y Boris Christoff.

¿Cuál es la aportación de **Vísperas** dentro del panorama verdiano? A nuestro juicio, el ser una clara precursora del **Don Carlos**. Musicalmente presenta momentos interesantes: la obertura de carácter rítmico y armónico, la primera aparición de «Elena», el desafiante dúo tenor-barítono; en el acto segundo encontramos el «arioso» y «cavatina» del bajo, secundado por unos coros al estilo de los usados en la escena del barítono en **El Trovador**, y un rutinario dúo tenor-soprano: en el tercero son de mención el «arioso» del barítono, su dúo con el tenor, un «ballet» algo insípido y la escena final, clara manifestación del manejo verdiano de primera época en los concertantes; en el siguiente acto, el dúo soprano-tenor tras el convencional recitativo del tenor, el «aria» de «coloratura» de «Elena», el emocionante cuarteto y el concertante final; y ya en el último, el famoso bolero de la soprano, la «cavatina» del tenor y la escena final.

Gracias a la RCA disponemos de una versión integral (existe una edición privada de la mencionada representación en el Mayo Musical). Amén de una buena grabación, el punto más interesante es la acertadísima dirección orquestal de Levine, un joven destinado a una brillante carrera operística. Su visión es coherente, enérgica y llena de vida, presentando unos «tempos», por lo general, rápidos, que vienen a ayudar a mantener el interés. Son momentos destacables la obertura, el primer dúo tenor-barítono, el concertante del actor tercero y el cuarteto del cuarto. En los intérpretes, Domingo es una baza segura, mostrándose acertado en líneas generales, aunque hemos de consignar algún sonido impuro en el primer dúo con «Elena» y el conveniente «olvido» del «Re bemol» en una de sus últimas escenas. Fue una lástima que la intérprete elegida inicialmente como «Elena», Montserrat Caballé, hubiera de ser sustituida debido a un ataque de riñón, y que en su lugar apareciera Martina Arroyo, quien canta rutinariamente su entrada, no puede

afrontar con éxito la «coloratura» del «aria» y además se muestra gris en los recitativos. Milnes está correcto en su «aria» y en el primer dúo con Domingo, para estar aburrido en el segundo. Raimondi vuelve a presentar timbres baritónicos y una voz en ocasiones no redonda, opaca y sin color. Apuntamos que estas observaciones aparecen dentro de una tónica de la alta calidad ya esperada en estas primeras figuras.

Es, en definitiva, una versión muy interesante y por demás única de una ópera de las que merecen oírse y vienen a rejuvenecer el monótono panorama tradicional. Anotemos que estuvo consignada para el gran premio de Montreux.—**G. A. R.**

VERDI: Rigoletto. Sherrill Milnes, Joan Sutherland, Luciano Pavarotti, Martti Talvela, Huguette Tourangeau. London Symphony Orchestra; director, Bonynque. DECCA, SET-«Stereo», 542/44.

Nos encontramos ante una de esas obras de frecuentísimo repertorio, que por ello no precisan comentario alguno. Discográficamente, su popularidad es también muy notable, por lo que el reto de superación, siempre muy loable, puede fácilmente frustrarse en cada nueva versión. Afortunadamente, la presente reúne valores destacables, entre los cuales destaca la interpretación de Pavarotti. El papel del «Duque» no es nada cómodo, y hoy en día existen muy pocos tenores que puedan atacarlo con pleno éxito. Pavarotti es, si no escénicamente, por imposibilidad de la adecuada prestancia física, sí discográficamente un «Duque» perfecto. Ya desde la entrada en el «Quèsta o quella» y el dúo con la «Condesa de Ceprano», que él interpreta en forma personalísima, hasta «La donna é mobile», todas sus intervenciones son destacables, siendo de mención especialísima la tantas veces suprimida «Cavalletta», final del aria «Parmi veder», que se corona con un brillante Re. Joan Sutherland es una vez más la cantante melancólica a que nos tiene acostumbrados, característica que si bien en una **Traviata** resulta inadecuada, aquí puede permitirse. En el papel principal tenemos al barítono de moda: Milnes. Muchas veces hemos comentado ya sus defectos de desconocimiento de los «portamentos», precipitaciones al agudo y en algunas ocasiones superficialidad en la caracterización; pero en esta grabación su interpretación es bastante aceptable, e incluso canta el papel con cierto gusto. No obstante, el afán de exhibicionismo ha-

bía de salir a relucir, y muestra de ello es el inventado sobreagudo final. Talvela y Tourangeau son aportaciones de auténtico interés. La dirección de Bonynque resulta correcta, sin presentar ningún punto especialmente destacable, cosa, por otro lado, difícil en esta obra.

La ventaja de una moderna grabación es un factor destacable a la hora de la elección, en la que cuentan como principales competidores las versiones de Gobbi, Callas, Stéfano, Serafin y Bastianini, Scotto, Krauss, Gavazzenni.—**G. A. R.**

Crítica sintetizada

BACH, Carlos Felipe Manuel: Concierto para clave, número 27, en Re mayor. BACH, Juan Christian: **Concierto para clave, número 16, en Si bemol.** Hans Goverts, clave; Orquesta de Cámara B. Thomas; director, Bernard Thomas. Arión, ARN 38.199.

Obras: Deliciosas muestras de la escritura concertante de mediados del XVIII.

Interpretación: Muy entusiástica, francamente adecuada y convincente.

Grabación: El clave está espléndidamente recogido; la orquesta suena un tanto lejana y poco diferenciada en sus diversos timbres. La reverberación es excesiva, dando la impresión de haberse realizado la toma de sonido en una iglesia o lugar parecido muy propicio al eco y no en un estudio de grabación. De todas maneras, es uno de los discos, de todos los que conozco, en los que mejor puede oírse el verdadero sonido del clave.

Prensado: Bueno, tirando a muy bueno.

Valoración global: Un disco muy homogéneo dedicado a un período musical aún no demasiado trillado por la discografía. Además, su presentación literaria es francamente notable, lo que incrementa su valor como medio de conocimiento y estudio de una época.—**M. Ch. B.**

BACH, J. S.: El clave bien temperado, libro segundo. Sviatoslav Richter, piano. Hispavox, HMES 610-69/70/71 (Melodía).

Obra: Una de las cumbres de «música didáctica» para el teclado.

Interpretación: Específicamente pianística; muy convincente si se acepta el punto de partida de la oportunidad de interpretar el **Clave bien temperado** al piano.

Grabación y prensado: No demasiado satisfactorios.

Valoración global: Una gran lección interpretativa a cargo de Richter.—**M. Ch. B.**

BEETHOVEN: Transcripción para piano y orquesta del **Concierto para violín**, op. 61. Daniel Barenboim, pianista y director de la English

Chamber Orchestra. DGG, 25 30 457 «estereo».

Obra: Interesante como trabajo de transcripción de una obra tan importante como el **Op. 61** de Beethoven.

Interpretación: Bastante subjetiva, muy cuidada de los detalles específicamente pianísticos, buen rendimiento de la orquesta.

Grabación: Buena.

Prensado: Decepcionante; ruido de fondo muy perceptible e inadmisiblemente distorsión al final del «Rondó».

Valoración global: Un disco singularmente revelador de la entraña no específicamente violinística del **Op. 61**, escrito «para» el violín, pero no «desde» el violín.—**M. Ch. B.**

BEETHOVEN, Ludwig van: Mis-sa Solemnis. Elisabeth Schwarzkopf, Christia Ludwig, Nicola Gedda, Nicola Zaccaria; Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde; Philharmonia Orchestra; director, Herbert von Karajan. (EMI «La Voz de su Amo», J 165-00627/28, «Stereo».)

Nuevamente estamos ante el caso de una importante grabación en origen cuya publicación en nuestro mercado no puede tomarse en serio. Karajan efectuó la grabación que se comenta en los años 50, en toma **monaural**; posteriormente ha vuelto a grabar dos veces la obra, para Deutsche en 1965, y nuevamente para EMI hace pocos meses, ahora en cuadrofónica. No sé si el resultado sonoro de lo que se oye (perdón: lo que **no** se oye) en la edición española del primer registro se deberá al reprocesado de la grabación para inducir electrónicamente el efecto estereofónico; el caso es que el coro ha muerto como ente audible. El «Gloria» y el «Credo», ejemplos máximos de ello, se han transformado en largas secuencias instrumentales aderezadas con la actuación de solistas vocales y con un cierto eco distante, que en algún momento llega a identificarse con el desaparecido coro que pugna por hacer oír su fenecida voz. Una pena. El prensado español, por otra parte, no tiene ruidos parásitos.—**J. L. P. A.**

CABEZON: Diversas obras para teclado. CORREA DE ARAUXO: **Dos Tientos.** Santiago Kastner, clave. M. E. C. 1007, «monaural».

Obra: Apasionantes y muy bellas.

Interpretación: Muy erudita, profundamente enraizada con su base histórico-musical.

Grabación y prensado: Mejoras.

Valoración global: Un magnífico



ejemplo de «discografía musicológica», fundamentada tanto en una muy acertada elección de las obras integrantes (en la que ha primado, sobre cualquier otro, el criterio de la variedad) como en la soberana presentación literaria del ejemplar (dieciséis páginas de estudios sobre varias de las coordenadas musicológicas que confluyen en este disco). Un gran disco, en suma, dedicado a la mejor música española.—**M. Ch. B.**

CORELLI, Arcangelo: Concerti Grossi, op. 6 (Conciertos números 1, 2, 3 y 4). I Musici. Philips, 65 00 639, «Stereo».

Presentación: Correcta (8).

Obras: Es sobradamente conocida su importancia en el acontecer de las nuevas formas.

Interpretación: Idiomática y apasionada, con seguridad prodigiosa en el mecanismo, como es tradicional en I Musici.

Es, al mismo tiempo, muy clásica y tradicional (9).

Grabación: Primeros años 60. El sonido es excelente, muy limpio y de gran presencia (8).

Prensado: Magnífico (9).

Recomendabilidad: A.—**J. I. P.**

HINDEMITH: Metamorfosis sinfónicas sobre temas de Weber. JANACECK: **Sinfonietta.** Orquesta Sinfónica de Londres; director, Claudio Abbado. DECCA, SXL 6398.

Obras: La **Sinfonietta** es un interesante intento de sinfonismo nacionalista checo, precedente claro de toda una escuela de sinfonistas ajenos tanto al serialismo vienés como a los retornos neoclasicistas de la segunda época de Strawinsky. Las **Metamorfosis** son obra virtuosística, brillante, discutible y, a fin de cuentas, superficial.

Interpretación: Falta idiomatismo en la **Sinfonietta**; sensacional en las **Metamorfosis**.

Grabación y prensado: Muy buenos.

Valoración global: Un típico disco de lucimiento para un virtuoso de la dirección de orquesta.—**M. Ch. B.**

LISZT, Franz: Rapsodias húngaras números 2, 5, 9, 14, 15 y 19. Roberto Szidon, piano. D. G., 25 30 441, «Stereo».

Presentación: Buena (9).

Obras: En principio, de repertorio, aunque su extrema dificultad influye en sus contadas interpretaciones en conciertos y en infrecuentes ediciones discográficas. No son obras específicamente zingaras, si bien se basan en los módulos interpretativos húngaros y en aislados temas folklóricos. Son definitivos estudios de la técnica del teclado.

Interpretación: La aproximación de Szidon es de claro signo objetivista, quizá excesivamente parcial en este sentido. No obstante, ello le lleva a una plausible eliminación de elementos edulcorantes en una música que, siendo de gran envergadura, ha sido a menudo rechazada precisamente

por interpretaciones demasiado «personales». Ya digo que únicamente una mayor recreación interpretativa, pero partiendo siempre de esta visión objetiva, es la mejor manera de mejorar esta interpretación, totalmente extraordinaria desde el punto de vista técnico (8-9).

Grabación: De Klaus Scheibe, especialmente prestigioso en grabaciones pianísticas. Haciendo honor a esta premisa, se trata de una ejemplar grabación de piano, muy poderosa y magnífica en el plano dinámico, junto a una extraordinaria claridad (10).

Prensado: Bueno (9).

Recomendabilidad: Prácticamente se impone la A, a la vista de las explicaciones precedentes, máxime teniendo en cuenta la ausencia de versiones de referencia.—**J. I. P.**

MOZART, Wolfgang Amadeus: Serenata número 9 («Del Postillón») y Número 6 («Nocturna»), K. V. 320 y 239. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, Karl Böhm. D. G. 25 30 082, «Stereo».

Presentación: Buena (9).

Obras: Ambas infrecuentes, debido a la popularidad de la **Serenata «Haffner»** y de **Eine kleine Nachtmusik**. Magníficas ambas desde un punto de vista estructural y de orquestación.

Interpretación: Asombrosamente jovial, alegre, juvenil, vivificante. Por otro lado, un sonido de una diafanidad y depuración perfectamente consecuente con el carácter de las obras, bien entendido que se trata de una ejecución difícilmente superable (10).

Grabación: Espléndida. Realizada por Hans-Peter Schweigmann, entiendo por la referencia del disco, hace cuatro años, aproximadamente (9).

Prensado: Igualmente satisfactorio (9).

Recomendabilidad: A.—**J. I. P.**

ORTIZ, Diego: Música para viola de gamba. Marcial Cervera, viola de gamba; Christane Jaccottet, clave. M. E. C. 1002, «monoaural».

Obras: Insólitas y absolutamente dignas de conocerse.

Interpretación: Francamente destacable.

Grabación y prensado: Bastante aceptables.

Valoración global: Un interesante ejemplar de la colección **Monumenots históricos de la Música española**, con clara vocación de «redescubrimiento» de una música casi perdida en el olvido y ahora rescatada a base de este tipo de «discografía musicológica».

Observaciones: Como es proverbial en esta colección, su presentación literaria rebasa los límites de lo normal, incidiendo plenamente en el campo del estudio musicológico de la música grabada.—**M. Ch. B.**

SCHUMANN: Estudios sinfónicos. BEETHOVEN: **Sonata número 27.** Sviatoslav Richter, piano. Hispavox-Melodía, HEMES 610-63, «estereo».

Obras: Fascinantes muestras del más profundo piano romántico.

Interpretación: Soberbia lección de Richter, especialmente en sus impresionantes **Estudios sinfónicos**.

Grabación: Buena.

Prensado: Bueno.

Valoración global: Uno de los mejores discos de piano editados este año en España.—**M. Ch. B.**

SKRJABIN, Alexander: Seis Estudios; Sonata «Misa negra». GRANADOS: **«Allegro» de concierto; Tres danzas.** Carmen Vila, piano. RCA, SRL1-2200, «Stereo».

Presentación: Buena, con magníficas notas de Tomás Marco (9).

Obras: Infrecuentes. Del mayor interés pianístico las de Skrjabin.

Interpretación: Con innegable holgura técnica, parece algo inmadura de criterio en Skrjabin y muy estimable en Granados (7).

Grabación: Muy buen sonido, cuya responsabilidad recae sobre J. Raso (9).

Prensado: Satisfactorio (8).

Recomendabilidad: B.—**J. I. P.**

STRAUSS, Richard: Sinfonía Doméstica. Orquesta Filarmónica de Berlín; director, Herbert von Karajan. EMI, I J. 063-02.445.

Obra: En uno de los más extensos y desconocidos (al menos, en España) poemas sinfónicos de su catálogo, Richard Strauss muestra, una vez más, su increíble capacidad descriptiva, mezclando lo genial con lo prosaico en una amalgama tan discutible como divertida.

Interpretación: Perfecta en cada detalle, controlada al máximo; personalmente creo que una lectura menos exacta, pero más desafiada, cuadraría mejor a esta obra.

Grabación: Absolutamente discutible en todos los aspectos; inaceptable en su planificación general.

Valoración global: La antigua versión de Reiner—en lo interpretativo—y la más moderna de Mehta—en el terreno de la técnica de grabación—me parecen preferibles a este registro.

Observaciones: Destacable comentario de carpeta, firmado por Michael Kennedy.—**M. Ch. B.**

WEBERN, Anton: Obra para cuarteto de cuerda. Cuarteto La Salle. DGG, 2530 284.

Obras: Absolutamente geniales; pocas veces cuadra tan bien como aquí hablar de perfección artística.

Interpretación: Muy inteligente, penetrante e incisiva.

Grabación: Buena.

Prensado: Muy bueno.

Valoración global: Un disco sensacional (premio «RITMO» al mejor disco de música de cámara editado en nuestro país este año), que destaca poderosamente en el panorama, un tanto corto, de la dis-

cografía española de música para cuarteto.—**M. Ch. B.**

VARIOS AUTORES: El nacimiento del melodrama. Obras de Caccini, Monteverdi, etc. Renato Capecchi, barítono, y Enza Ferrari, clave. ENSAYO, ENY 101.

Obras: De sumo interés como muestra de las precursoras de la ópera. Poseen un valor histórico y al mismo tiempo el encanto de las obras primitivas.

Interpretación: Muy acorde con el fin perseguido. Capecchi consigue imprimir los sentimientos que en una forma sencilla cada canción expone. Grabación y prensado: Muy buenos, tal y como estamos acostumbrados en esta serie.

Valoración global: Publicación dirigida a un sector específico, que lo agradecerá por tratarse de una idea de la que no existen muchos precedentes.—**G. A. R.**

VARIOS AUTORES: Dúos de Manon, Pescadores de perlas, Francesca de Rimini, Werther, Il Guarany, Elixir d'amore. Montserrat Caballé y Giuseppe di Stefano. Orquesta Sinfónica de Barcelona; director, Gianfranco Masini. COLUMBIA, SCE 974.

Obras: Abarcando diferentes períodos y tendencias, tienen la interesante aportación de no ser los dúos habitualmente utilizados en grabaciones del género.

Interpretación: Nos encontramos ante dos grandes voces de la lírica, una de ayer y otra de hoy. De la Caballé sobra cualquier comentario; su interpretación sigue los cánones en ella habituales. Di Stefano logra suplir con el sentimiento y el corazón lo que con la voz deja deficiente, especialmente lo referente a «fiato» y registro agudo.

Grabación y prensado: Se presenta cierta distorsión en las zonas altas, dentro de un nivel general satisfactorio.

Valoración global: Publicación de indudable interés para los amantes de la ópera, por la curiosidad que supone oír a las dos voces juntas. Añadamos a ello el valor humano que encierra esta grabación, sugerida por nuestra diva para ayudar en la difícil situación económica del tenor, lo cual se ha traducido en un clima especial presente en todas las interpretaciones.—**G. A. R.**

ERRATA Y... GORDA

Deseamos aclarar que el artículo de nuestro estimado colaborador don Pedro Machado de Castro, publicado en el número extraordinario de diciembre, tenía por título **El genio intolerante de A. Toscanini**, y no **El genio intolerable**, como por error se consignó.—**LA REDACCION.**

Los MEJORES

Aquí están los mejores discos de «jazz» del año 1974. La clasificación atiende a los discos editados en nuestro país, y solamente el apartado C, internacional, corresponde a discos inéditos.

Por lo tanto, la clasificación sirve para España; pero teniendo en cuenta que nuestro mercado es muy reducido y que da más valor a las reediciones que a los lanzamientos de actualidad, no es significativa, ni mucho menos, del momento actual del «jazz» en el mundo.

Por «jazz» moderno entiendo lo que se está haciendo ahora mismo en el mundo. Como free no tenemos este año, lo editado en nuestro país de «jazz» de hoy, de ahora, se identifica con el llamado «jazz-rock», y así no está el interesante Astro Black, de Sun Ra, ni cosas free parecidas. Una pena.

Por lo que las novedades de clásico abundan más, pues son más comerciales, y en ello incluyo todo el «jazz», salvo el free y el «jazz-rock».

Luego hay la sección de Relanzamientos, muy prolífica, y la nacional, donde están mezclados todos los estilos, dada la poca producción existente, y la de Blues, que aunque no muy completa, está bastante bien servida, en parte debido a los compradores de «rock», los cuales aman el «blues».

En Puerta de la Fama están recogidas aquellas figuras populares en nuestro país gracias a las actuaciones que han dado, y por las que el público les recuerda y les apoya.

Para acabar, las Menciones y los Ruegos a las Casas de discos, que son las que en nuestro país nos permiten o nos impiden gozar de un disco o un estilo determinado.

En general, hay que ver una cosa, que ocurre en todo el mundo por igual: la aproximación entre «jazz» y «rock», la comunicación conjunta de actitudes y de propósitos entre estos dos estilos.

1974

A) Moderno:

- 1, Miles Davis: **Big Fun.**
- 2, Chick Corea: **Hymn of the Seventh Galaxy.**
- 3, Gato Barbieri: **Chapter one.**
- 4, Herbie Hancock: **Head Hunters.**
- 5, Mahavishnu Orchestra: **Apocalypse.**

B) Clásico:

- 1, Count Basie: **High Voltage.**
- 2, Freddie Hubbard: **The Hub of.**
- 3, Earl Hines: **On tour.**
- 4, Eugen Cicero: **Rokoko Jazz.**
- 5, Historia del «jazz» (Diresa).

C) Internacional:

- 1, McCoy Tyner: **Enlightenmeat.**
- 2, Keith Jarrett: **Solo concerts.**
- 3, Mingus: **Moves.**
- 4, Weather Report: **Mysterious traveller.**
- 5, Wayne Shorter: **Moto Grosso Feio.**

D) Relanzamientos:

- 1, Serie **The Art of**, de Atlantic:
 - John Coltrane.
 - Charlie Mingus.
 - R. Roland Kirk.
 - Modern Jazz Quartet.
 - Freddie Hubbard.
- 2, Cannonball & Coltrane: **Limehouse Blues.**
- 3, T. Monk: **Pure Monk.**
- 4, John McLaughlin: **Extrapolation, Turn it over, Emergency, My Goal's Beyond.**
- 5, Miles Davis: **Basic, Miles.**

E) Español:

- 1, Jordi Sabates: **El enyor del anells.**
- 2, Orquesta Mirasol: **Salsa catalana.**
- 3, Iturralde & Lucía: **Flamenco Jazz.**
- 4, Vlady Bass: **En la Universidad.**
- 5, Tete & Sabates.

PUERTA DE LA FAMA:

- 1, McCoy Tyner (por su actuación en los festivales de Barcelona y Madrid).
- 2, Charlie Mingus (ídem en San Sebastián).
- 3, Gato Barbieri (ídem en Madrid).
- 4, Art Blakey (por su actuación en Balboa «Jazz», Madrid).
- 5, Dizzy Gillespie (ídem en Festival de Madrid y Barcelona).

«BLUES»:

- 1, John Lee Hooker: **Mad man blues.**
- 2, Muddy Waters: **London sessions.**
- 3, Varios: **Avalancha Rock & Blues.**
- 4, Billie Holiday: **Jazz Document, vol. 4.**
- 5, B. B. King: **London sessions.**

MENCIONES A CASAS DE DISCOS:

- A HISPAVOX, por la serie **The Atlantic Years, The Art of.**
- A DISCOPHON, por su importantísima labor de difusión, sin grandes alardes, pero con mucha calidad.
- Series: **Jazz Document.**
- Distribución: Storyville, Black Lion, etc...
- A DIRESA, por tener en la actualidad el sello Black Key y varios más dedicados al «jazz» moderno.
- A BASF, por su sensacional lanzamiento del sello MPS.
- A FONOGRAM, por su labor con Ch. Corea y John McLaughlin.
- A GRAMUSIC, por la serie **History of Jazz** y su precio tan asequible.
- A MERCURY, por la serie **Jazz Masters.**
- A MOVIEPLAY, por sus lanzamientos de «blues».
- A CBS, por tener el mejor catálogo de «jazz» actual.

UN RUEGO A:

- CBS que, pese a tener el mejor catálogo de «jazz» del mundo, nos tiene a ración, publicando sólo los discos más vendibles y olvidándose de muchos de gran calidad.
- HISPAVOX, para que reedite material de John Coltrane.
- POLYDOR, para que lance más material de actualidad.
- MARFER, cuyos discos tienen mínima promoción, para que podamos saber qué es lo que lanza y cuándo lo lanza, y así informar al lector y futuro comprador.
- MOVIEPLAY, para que reponga material del sello ACTUEL.
- EMI-CAPITOL, para que lance algo de su gran catálogo en nuestro país.
- A TODAS LAS CASAS, para que editen más «FREE».

- KING CRIMSON.
- MAHAVISHNU ORCHESTRA.
- LEONARD COHEN.

DISCOS DEL AÑO:

- **Live:** MAHAVISHNU ORCHESTRA (CBS).
- **Quadrophenia:** THE WHO. (Polydor).
- **Starless and Bible black:** KING CRIMSON (Ariola).

OTROS DISCOS DEL AÑO (agrupados por la Casa discográfica que los editó):

- ARIOLA: **Phaedra** (Tangerine Dream).
- Tubular bells** (Mike Oldfield).
- CBS: **New skin for the old ceremony** (Leonard Cohen).
- HISPAVOX: **Before the flood** (Bob Dylan).
- Overnite sensation** (Frank Zappa).
- RCA: **Rock'n'roll animal** (Lou Reed).
- MOVIEPLAY: **Jesus Crist Superstar** (Varios).
- FONOGRAM: **Selling England by the pound** (Genesis).
- POLYDOR: **482 Ocean Boulevard** (Eric Clapton).
- EDIGSA: **Salsa Catalana** (Orquesta Mirasol).
- COLUMBIA: **Blues** (Varios).
- EMI: **A nice pair** (Pink Floyd).
- More** (Pink Floyd).

RUEGOS

A Polydor, para que editen discos de Larry Coryell Eleventh House.
 A Phillips, para que edite el Genesis **Live**.
 A Fonogram, para que edite cosas de Lindisfarne.
 A todas las Casas, para que mejoren matrices, prensado y el cartón de las carpetas, dado el increíble aumento del precio de los discos, y que no repercuta en una mayor calidad para el comprador.

Los MEJORES

1974

EXPO-MUSICA

Organizado por el Montepío de Previsión de Directores, Pianistas, Intérpretes y Colaboradores se celebrará, entre los días 13 y 22 del próximo mes de marzo, la Primera Feria-Congreso-Espectáculo Musical que se organiza en España. Dicha Feria se efectuará en las instalaciones del Palacio de Exposiciones y Congresos del Ministerio de Información y Turismo, de Madrid.

La presente edición de la Expo-Música se divide en varios apartados:

EXPOSICION.—En las instalaciones que posee el Ministerio de Información y Turismo en la avenida del Generalísimo, de Madrid, expondrán, a través de sus «stands», material musical cuantas Empresas e Instituciones se desenvuelvan en el mundo musical comercial nacional.

ESPECTACULOS.—Todos los géneros musicales tendrán su día y gala especial, con la participación de los artistas más representativos, de forma que durante los diez días se ofrecerá la más completa panorámica de lo que es hoy la música en España.

CONGRESO.—Las personalidades más importantes del campo musical nacional se reunirán en diferentes sesiones durante la Expo-Música, con el fin de poner sobre el tapete cuantos problemas importantes se ciñen hoy en día sobre la música y su mundo en España.

También en el marco de la Expo-Música se presentará al público la maqueta de la Ciudad de la Música, monumental obra de carácter benéfico-social que será levantada en los terrenos adquiridos por el Montepío de Previsión de Directores y Pianistas en Polop de la Marina (Alicante).

UN LIBRO

LAURI-VOLPI, Giacomo: Voces paralelas. Traducción de Manuel Torregrosa. Ediciones Guadarrama. Madrid.

Nos llega ahora la versión castellana, debida a ese gran «diletanti» que es Manuel Torregrosa Valero, de Voci parallele, la obra de Giacomo Lauri-Volpi, sin duda una de las más interesantes y aleccionadora de cuantas se han escrito sobre el hermoso arte del canto.

Interesante por lo que en ella hay de historia y en cuanto que por la misma desfilan los más grandes cantantes, desde remotos tiempos hasta nuestros días, y, donde la transformación de la música cantada, desde los «sopranistas» hasta la consecución de la voz de tenor, está tratada con un caudal de conocimientos, de profundidad del arte canoro, dándonos en este aspecto todo un tratado del arte de la palabra cantada.

Aleccionadora por la gran humanidad y dulzura con que trata las voces. De ellas hace, como un gran cirujano, una perfecta disección, un desmenuzar sin ensañamiento, sino con mimo, con cariño, para regalar-

nos un caudal de conocimientos de la voz humana puesta al servicio del arte melodramático.

En cuanto al paralelismo creo que está minuciosamente estudiado por el gran maestro: qué es lo que hay de paralelo en cada binomio de grandes figuras.

Para los futuros cantantes es libro para ser estudiado con mucha atención, pues de él pueden sacar gran provecho. También para algún cantante en vigencia, ya como libro de consulta para adquirir conocimiento del pasado, o para prevenir el futuro, procurando no caer en errores que, salvo excepciones, suelen ser irreparables.

Es de tener en cuenta —y esto es muy importante— la objetividad con que está escrito Voces paralelas. Detalle importante, porque esto es poco frecuente en el campo del arte.

Lauri-Volpi, gran tenor, gran cantante, que pasó por la escena lírica luciendo unas hermosas y grandes facultades, cosechando laureles durante cuarenta años, nos regala ahora, con esta obra, una verdadera lección... que debe ser aprovechada.—MIGUEL DIAZ PLA.



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

La casa más bulliciosa en discos
 microsurco de toda Andalucía

Casa Damas

SIERPES. 65 - SEVILLA



haga que sus hijos sientan la música, una de las cosas más bellas del mundo el contacto con la música desde la niñez, consigue un hombre más equilibrado * * *



Vista panorámica de las instalaciones, desde su escaparate principal.



La parte delantera del establecimiento está, según refleja la gráfica, reservada a la exposición de pianos.



Las ediciones musicales tienen especial preponderancia en Real Musical; nota de ello es la inmejorable organización y gran volumen de material acumulado en las modernísimas estanterías del primero y segundo pisos.



Subida al segundo piso de las instalaciones y pequeño saloncito circular, donde periódicamente se dan cita, en animados coloquios, importantes personalidades del panorama musical.



El nuevo REAL MUSICAL en el centro musical de Madrid, frente al TEATRO REAL - CONSERVATORIO DE MUSICA - COMISARIA DE LA MUSICA - ORQUESTA NACIONAL

LAS
GRANDES
MARCAS
REUNIDAS



GAVEAU-1847

ERARD-1780

PLEYEL-1807

SCHIMMEL-1885

DIETMANN

KAWAI

ZENDER

Vellido

Gran Vía, 77 - BILBAO
Avda. José Antonio, 8 - BARACALDO
Avda. Carlos III, 46 - PAMPLONA

Garrido
Garrido-Bailén

Valverde, 3 - MADRID

Mayor, 88 - MADRID