

RITMO

AÑO XLV · NUM. 454 · SEPTIEMBRE 1975 · PRECIO: 50 PTAS.

EN EDICIONES UNIVERSAL EDITION, DE VIENA. REPRESENTANTE EXCLUSIVO PARA ESPAÑA: REAL MUSICAL, DE MADRID

entrevista con
**crístóbal
halffter**



Diseño: J. AZURMENDI



HAZEN

*Representante en España de las
primeras marcas mundiales:*

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

Juan Bravo, 33

MADRID-6

AÑO XLV • SEPTIEMBRE 1975 • NUMERO 454

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

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

Dirección telegráfica: RITMO - Madrid

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

Precio suscripción. ESPAÑA: Año, 450 ptas. Número suel-
to, 50 ptas. Atrasado, 60 ptas. EXTRANJERO: 10 dólares USA.

Depósito legal: TO. 2 - 1958

Edita: RITMO, S. A.
Francisco Silvela, 15. MADRID-6

Composición y ajuste: Poré Martín. Canillas, 15.
Impreso en España por Grefol. Av. Pedro Díez, 16. Madrid-19.

Director: F. Rodríguez del Río.
Subdirector: Antonio Rodríguez Moreno.
Redactores-Jefes: Manuel Chapa Brunet (M. Ch. B.) y Fernando
Rodríguez Polo (F. R. P.).

SECCIONES:

Informaciones y reportajes: José Miguel López (J. M. L.).
Estudios: José Luis García del Busto (J. L. G. B.).
Crítica: José Luis Pérez de Arteaga (J. L. P. A.).

REDACTORES Y COLABORADORES:

Roberto Andrade Malde (R. A. M.), Gonzalo Alonso Rivas (G. A. R.),
Angel Carrascosa (A. C.), Rafael Gavino Sansegundo, Santiago
Herrero, Fernando López y Lerdo de Tejada, Ramón Ortiz Ramis
(R. O. R.), Juan Ignacio de la Peña, Juan Ramón Pérez Garraleta,
Arturo Reverter (A. R.), Joaquín Rubio Tovar (J. R. T.) Fer-
nando Varela Iglesias, María Dolores Vega Muñoz.

CORRESPONSALES NACIONALES:

Ricardo Ruiz Baquero (Alicante), Pedro Luis Menéndez (Asturias), Lorenzo Gal-
mes (Baleares), Rosa Beatriz Pérez Arés (Barcelona), María Jesús García de
la Mora (Burgos), Diego Navarro Mota (Cádiz), Francisco Vicent Doménech (Cas-
tellón), Julio Andrade Malde (La Coruña), José Angel García García (Cuenca),
Carmelo Dávila Nieto (Las Palmas de Gran Canaria), Alicia Font Puig (Lérida),
J. Luis Rouret Tejada (Logroño), Salvador Betés (Málaga), Evencio Baños Ro-
dríguez (Orense), Gloria Vignau (San Sebastián), Dámaso García Fraile (Sa-
lamanca), Esteban Vélez (Santander), M.^a del Carmen Gruber (Segovia), Luis
Martínez Richart (Valencia), José Urquijo Respaldiza (Bilbao), Miguel Fre-
chilla del Rey (Valladolid), Alberto Gatoó Gómez (Zamora).

CORRESPONSALES EXTRANJEROS:

Nicolás Koch-Martín y Rosario Marciano (Europa), Célida Villalón (Estados Uni-
dos), Néstor Echevarría, Leticia Pagano, Sergio Curia (Sudamérica).
Equipos Gráficos: Barahona y J. Azurmendi. Diagramación: Polo. Rótulos: Ma-
nuel Pliego. Diseño Portada: J. Azurmendi.

EDITORIAL

«INTRUSISMO MUSICAL»

La puesta en vigor en el presente curso académico del nuevo Plan de Estudios del Bachillerato (Decreto 165/75, de 23 de enero, publicado en el «Boletín Oficial del Estado» de 13 de febrero), que viene a implantar la enseñanza de la Música como una disciplina fundamental en el área de la formación estética de nuestra juventud y a los mismos niveles que las demás disciplinas que integran aquél—en cumplimiento de lo que determina la Ley General de Enseñanza de 4 de agosto de 1970—, está planteando a nivel profesional musical un gravísimo problema como consecuencia de que nuestros profesores de Música titulados por nuestros Conservatorios Oficiales, tanto a nivel de profesores como de profesores superiores—cuyas asimilaciones deberían tener la efectividad respectiva de licenciados y doctores—se encuentran, en virtud de las disposiciones que regulan el derecho a impartir la enseñanza de la Música en el B. U. P. (Bachillerato Unificado Polivalente), con la virtualmente intrusión legalizada que permite que todo licenciado o doctor en cualquier disciplina universitaria—ajena, por supuesto, a la Música—, simplemente con la realización de un Curso de Pedagogía Musical, pueda ejercer la enseñanza de esta especialidad en el Bachillerato.

Ciertamente, resulta paradójico que, cuando ninguna asigna-

tura puede ser impartida por profesor o licenciado ajeno a su especialidad, admita este intrusismo la de Música, una carrera que está pidiendo a gritos su incorporación a la Universidad, en aplicación de lo que ya dispone la propia Ley General de Enseñanza en una de sus disposiciones transitorias, y que permitirá a los titulados en Música el pleno goce de los mismos derechos que cualquiera otra disciplina profesional universitaria.

Nos consta que la gravedad del problema ha trascendido a la Superioridad, la que ha tomado conciencia del mismo para buscarle justa y adecuada solución, como consecuencia de la intensa y unánime repercusión que tan anómala situación ha tenido en los medios musicales profesionales, y que está moviendo en su favor a la opinión en pro de que le sea reconocido al profesorado musical oficial el exclusivo derecho a ejercer la docencia de la Música en cualquier centro oficial o privado y a cualquier nivel, pero más en particular y especialmente en los de grado medio y superior, ya que, en nuestra opinión, sólo así puede merecer la enseñanza musical plena garantía y producir el fruto que nuestra Administración espera de la puesta en marcha de una Ley educacional que tiende a conseguir para nuestras nuevas generaciones las más altas cotas en su formación técnica y estética.

UNIVERSAL EDITION,

de Viena

PRESENTA A:

crístobool halffter

CON

stockhausen

schoenberg

webern

bartok

berg.....

Y MAS DE 30.000 TITULOS EN CATALOGO
DE LA MEJOR MUSICA DE LOS MEJORES AUTORES

REPRESENTANTE EXCLUSIVO PARA ESPAÑA

REAL MUSICAL, de Madrid



CRISTOBAL HALFFTER

- «La música está atravesando la crisis de cambio que sufre la sociedad.»
- «Compongo para comunicarme con mis semejantes.»
- «Volver al Conservatorio sería una locura.»

ENTREVISTA

En España, la música contemporánea «de vanguardia», por llamarla de alguna forma, no goza de un refrendo popular mayoritario. Tan sólo una minoría, aunque amplía, la sigue y la comprende. Y de los compositores que han dedicado su vida y obra a la composición y realización de trabajos investigadores y ampliadores de la conciencia y la estructura musical formal y tradicional, creo que Cristóbal Halffter es quien ha logrado una mayor y clara aceptación, así como quien de verdad ha conseguido establecer la relación comunicativa básica con su público auditor.

Nacido en Madrid el 24 de marzo de 1930, ha llegado a ser catedrático de Composición del Conservatorio Superior de Música, de Madrid, del que además fue Director de 1964 a 1966. Ambos puestos los dejó como una consecuencia lógica de su deseo de ir más allá de los esquemas establecidos. Compositor comprometido, y por eso polémico, goza de un auténtico prestigio, ganado a fuerza de trabajar duro y de un respaldo popular, sobre todo de jóvenes músicos y estudiantes universitarios.

Dentro de la música de vanguardia es

un hombre con un «estatus» privilegiado: es aceptado, comprendido, apoyado y tiene éxitos masivos.

—¿Por qué crees que te pasa esto, porque la gente que te sigue está más o menos de acuerdo ideológicamente contigo, o porque de verdad tu música sensibiliza al público?

—Es muy difícil que yo vea esto. Lo que sé es que por una serie de razones quizás de contacto social, es posible que sí sea un compositor privilegiado. Pero a mí lo que de verdad me gusta, y lo que yo quiero ser, es uno más. Considero que una carrera de tipo artístico no tiene que parecerse a una de caballos, donde hay ganador y una jerarquía. No, todos formamos parte de una unidad. El hecho de que quizás yo haya tenido un éxito mayor, a mí siempre me ha dado como vergüenza, pues hay muchos que son como yo, y que están como yo, incluso otros desconocidos, cuyas obras deberían colocarse a la misma altura que alguien da a las mías. Quizás sí, en el fondo, tengas razón en eso de mi postura privilegiada, y entonces quizás también lo que hago yo es sacar el máximo partido de ella. Por ponerte un ejemplo, ahora mi voz se ha oído en

el reciente plan para incorporar la Música al Bachillerato; y otras personas sin mi «estatus» pues no han podido hacerse oír, ni siquiera les han pedido opinión, y yo pienso de verdad que todos somos iguales, y que a todos nos tenían que dar la misma importancia.

Muchas veces las palabras se las lleva el viento, y de lo dicho no queda nada. Por eso la figura de Cristóbal Halffter me parece monumental, dado que su acción y su pensamiento están plenamente de acuerdo. Quizás usted conozca al compositor por las frases chismosas que gente cotilla ha ido lanzando por ahí. Toda persona comprometida con su realidad se expone a estos chismorreos y cosas peores. Más que esto, considero que a una persona se la debe medir por sus actos y no por lo que digan de ella. Esta es la idea que me llevó a entrevistar a Cristóbal Halffter, y sobre todo enfocándola para que el lector, usted, señor lector, que tanto respeto me causa, sepa cómo piensa este hombre.

—Compongo por una necesidad de tipo personal, de crear una comunicación con mis semejantes a través de un lenguaje bastante abstracto e intelectual cual es



la música. Me gusta crear una sonoridad, y a través de ella comunicarme con los demás, con el mundo que me rodea. Ese lenguaje es abstracto, pero no hay duda que a veces posee un contenido concreto.

En mis obras busco poder realizarme, pues si no escribo me encuentro incómodo —bueno, y aunque escriba, también—; pero este es el sino de nuestra profesión. Luego busco comunicarme con un público que me escucha, a través de ese lenguaje abstracto que es la música, y para terminar busco dar testimonio del momento en que vivo a través de una música que considero es de mi tiempo.

—¿Quiere esto decir quizás que hay que componer hoy en día de forma atonal, dando a este término el significado vulgar que tiene?

—No necesariamente, se puede hacer de mil maneras. Para mí, después de un proceso evolutivo musical, la atonalidad no es sino un paso más en esa evolución. Pero no sólo de la evolución artística, sino incluso de la evolución del hombre como tal. A mí me gusta componer así, si no lo haría de otra forma. Ahora, hay una serie de condicionantes de tipo cultural, estético, que individualmente me llevan a componer de una cierta manera; pero porque me gusta.

—¿Cómo compones, tienes algún horario o esperas la «inspiración»?

—Me impongo un horario determinado de trabajo, una disciplina. La disciplina es fundamental, porque la excesiva libertad llegaría quizás a la anulación de la capacidad creadora, y me parece que dentro de la más absoluta libertad creadora se debe tener una disciplina. La inspiración llega con la disciplina.

—¿Tiene sentido componer hoy en día? ¿Qué hace un compositor como tú en el mundo de hoy?

—Creo que sí, que el componer hoy en día tiene un sentido enorme. En cuanto a qué puede hacer un compositor en el mero, es ser testigo de su época; después, intenta plasmar en el arte una serie de problemas que afectan a su entorno, y para terminar, realiza arte. El arte es fundamental en la vida, el hombre sin arte no es hombre, es un ser tribal, primitivo.

—Ahora, Cristóbal, te voy a devolver una pregunta que tú nos hiciste en clase: ¿qué tipo de contacto crees que tiene tu obra con la realidad?

(Hay risas en el salón de la casa del compositor donde se está llevando a cabo la entrevista, aunque los únicos asistentes seamos él y yo.)

—¿Qué es la realidad? La realidad es una interpretación. Estamos siempre interpretando. Vemos la realidad a través de nuestros sentidos, y estos sentidos están condicionados por una cultura y una educación; por lo tanto, la realidad-realidad no existe, estamos interpretándola continuamente, y la música no es sino otra interpretación más de esa realidad a través de un lenguaje abstracto. Ese es el contacto que tiene mi obra con la realidad, que a lo mejor es poco o a lo mejor es total, pero yo no lo sé.

«EL ARTE ES DE MINORIAS»

Al plantearle a Cristóbal Halffter que le iba a entrevistar, me propuso una charla abierta, no de tipo tradicional, algo que más que una entrevista fuese un diálogo. Algo como lo que hace en sus clases, muy abierto al diálogo y a la discusión. Yo le dije que en la entrevista consideraba que el entrevistado es el personaje principal, y que el entrevistador debe limitarse a plasmar la opinión del entrevistado. Por supuesto, en el caso de que ambos tengan la posibilidad de expresión al margen de la entrevista. Y aunque realmente la entrevista fue un diálogo, prefiero suprimir mis actuaciones, pues esto es una entrevista, y considero que manda el entrevistado, ya que el entrevistador tiene oportunidad de sacar sus opiniones en las secciones de crítica, etc. El diálogo disminuyó libremente hacia diversas cuestiones:

—El arte es de minorías; esto es un hecho. Lo que hace falta es que esta minoría sea de millones de individuos. Creo que si es arte es para minoría, y si es para una mayoría, ya no es arte.

Dada la situación actual y la sociedad en que vivimos, en la que continuamente

se están castrando los ideales de tipo espiritual de un individuo, el arte tiene menos sitio en su estructura social. Este es un problema que no tiene planteado sólo la música, sino el arte en general. Nuestra civilización hace un tipo de arte para la degustación general de una gran mayoría, pero enormemente degenerado. Lo que pretendemos gente como yo y muchos más es un arte mucho más intelectual, más refinado, llegar a lo más importante del ser humano, a su esencia, a lo más noble, y esto, con un arte burdo consumista, no se logra. Por eso yo admiro mucho a los pueblos del Extremo Oriente, porque han logrado un refinamiento y una comunicación de la esencia espiritual fuera de lo normal y que nuestra civilización está muy lejos de conseguir.

La gran masa no tiene educada la sensibilidad; no es que no la tenga, sino que no la tienen educada. Hay otras personas que aun teniéndola no desean desarrollarla. Lo que se debe hacer, por lo menos, es educar la sensibilidad del ser humano, de las personas sencillas. Creo que deberíamos alejarnos del sentido materialista que damos a la vida. Estudiamos carreras, nos preparamos desde los seis hasta los veintitantos años exclusivamente para estudiar una cosa a la que vamos a sacar un provecho exclusivamente material. Lo que debería hacerse es educar al niño desde los pocos años hasta los ochenta y muchos continuamente, pero no para sacar provecho material de algo, sino para educarle en la faceta de la vida. Es la educación permanente, continua. No hay que estudiar sólo veinte años, sino que hay que estudiar siempre, para conocer los secretos de la vida y decir a lo mejor a los cuarenta años: «Soy ingeniero, pero ya no quiero serlo; ahora voy a dedicarme a la poesía, o viceversa». Habría que quitar a la educación la utilidad inmediata que tiene ahora de conseguir dinero, y que le han fabricado, y dejarla en un aprender a charlar con otra persona, o para tomar un vaso de vino en una taberna, escribir quien quiera escribir, etcétera... Esto que ahora no está en la vida diaria, sí está ahora en el arte. Por eso a mí me gusta el arte y los artistas.

—¿Qué papel le das tú a los medios de comunicación social en este sentido?

—**Importantísimo, lo que pasa es que están utilizados de forma totalmente contraria a la que deberían tener. El invento de la televisión, por citar un medio de comunicación social, es importantísimo, casi vital en el siglo veinte. Ahora bien; si lo único que se nos dice a través de ella es: «Use este detergente, compre usted este limpiabotas, o lleve usted esta camisa», o se nos obliga única y exclusivamente a ver telefilmes violentos, con artistas especiales y guapos, pues entonces este invento fantástico no sirve para nada.**

—Entonces el asunto se reduce en su esencia a un problema del sistema social, que es malo, ¿no?

—**Sí, claro. Esta es una consecuencia de nuestro sistema social utilitario y enfocado a sacar el máximo rendimiento del hombre a través de lo que él produce como materia útil; pero de materia útil, para qué? Para tener más dinero, mayor bienestar, pero que a la larga va en perjuicio suyo. Es el chiste del gitano que está tumbado en la hora de la siesta, y al que uno de la capital le dice: «Oye, ¿por qué no trabajas?» "¿«Trabajá» yo, «pa» qué?". «Hombre, para tener dinero e irte de vacaciones.» "¿«Pa» irme de «vacaciones»? «pue zi» ya estoy." ¿Entiendes lo que te quiero decir?**

—Sí, está muy claro.

—**Por otro lado, hay que respetar la naturaleza, que es una cosa que descuidamos mucho. Nosotros somos parte de la naturaleza, y debemos convivir con ella. No hay que destruirla, sino organizarla, pero no a nivel de máquina, sino para que nos sirva como humanos que somos.**

Las opiniones en esta línea siguieron un rato más, y a lo mejor alguno de ustedes, querido lector, se pregunta: ¿«Qué relación tiene esto con la Música»? Pues mucha, creo yo. Si un hombre es bueno, lo es siempre, y no sólo de ocho a dos. Si un ser piensa algo, esto, indudablemente, se refleja a la hora de hacer su trabajo. Y si precisamente alguna obra de Halffter es tremendamente violenta, quizás sea debido a que él en su vida diaria, corriente, es un ser tremendamente pacífico y discursivo.

—**Un crítico italiano decía hace poco tiempo que conociéndome a mí parecía mentira que mi música fuese tan violenta en momentos. Parece como si mi violencia interna saliese exclusivamente en mi obra, para luego quedarme tranquilo: una especie de expansión. Puede ser así, pues yo soy muy pacífico.**

—Cristóbal, mucha gente se pregunta si eres del Opus. A mí la pregunta no me interesa en absoluto, pero sé que hay mucha gente por ahí que si tuviese oportunidad te la haría.

—No, no soy del Opus, a pesar de que doy clases en la Universidad de Navarra. Soy contrario a cualquier tipo de asociación, sea lo más maravilloso que sea. Pienso que donde hay más de tres, ya hay una gran multitud, hasta el punto de que me parece inconmensurable. Nunca me inscribiré en alguna asociación, por cuanto si entras en alguna de ellas ya se te exige ser de una determinada forma, y yo creo en la libertad total de cada uno en todos y cada momento de su vida. Sí doy clases de Música en la Universidad de Navarra, pero nunca me han exigido un planteamiento especial, y siempre he hecho lo que he creído personalmente interesante.

«MIS OBRAS SON COMO MIS HIJOS: A TODOS LES QUIERO IGUAL»

—Vamos a volver un poco a tu obra. Cuando se estrenó **Microformas** el escándalo que se produjo fue impresionante.

¿Por qué ahora tus obras son aceptadas unánimemente y antes no?

—**Porque ahora el público está más habituado al tipo de música que yo hago. Cuando se dio Microformas en España no se conocía Schoenberg, ni Webern, ni nada de esto. Hoy tampoco es que se conozcan en demasía, pero hay un tipo de público que indudablemente sigue esta clase de música. Como mis obras son, generalizando, una continuación lógica de la de aquéllos, pues al haber más conocimiento de las fuentes y al estar más habituados a ellas, no se produce esa sorpresa que indudablemente sí se daba antes.**

—¿Estás de acuerdo con eso que dicen algunos críticos de que la etapa de Anillos es la mejor de tu carrera?

—**No sé qué obra o etapa mía es la mejor. Esto es como los hijos, tengo tres, y si me preguntas: «¿A cuál de ellos quieres más?», pues te respondería que a los tres igual.**

—¿Por qué hiciste los Anillos?

—**La forma «anillos» me ha servido para mucho. No sé si la inventé yo o no; desde luego, la he utilizado mucho, porque me ha servido, sobre todo, para utilizar una idea que es la variedad dentro de la unidad.**

—¿Por qué tienes tan pocas obras de cámara?

—**Tengo pocas obras de cámara porque quizás necesite de un gran aparato para lograr la tensión, incluso esa violencia de la que hablábamos antes.**

—A pesar de esto, hay una obra tuya para trío y cinta magnetofónica, que personalmente me gusta mucho, mucho; es **Noche pasiva del sentido.**

—**Sí, esa obra la hice con mucho interés y cuidado.**

—¿Cómo te planteas el material electrónico y la cinta?

—**La cinta ha sido una etapa más. Últimamente tengo un poco de miedo, pues se ha llegado a un estadio tecnológico tan importante, que a lo mejor este hecho tecnológico no es más que un pretexto para dejarnos dominar por él, y... esto me da miedo.**

—¿Quizás es el problema de la participación del público en la obra?

—**Sí, tengo miedo a que la música electrónica grabada en cinta sea un bloque estereotipado. Me interesa que la música se haga, se realice cara al público, allí mismo; por eso Noche pasiva del sentido es distinta, hay creación «in situ», cosa que no pasa en Líneas y Puntos, por ejemplo, donde la cinta está ya hecha. Quizás me**

interesa trabajar con sintetizadores, pero haciendo la música en el lugar de la ejecución. Me da miedo el maquinismo, me gusta la artesanía; quizás sea un idealista, pero quiero huir del maquinismo, tenemos que dominarlo, no dejarnos dominar por él. Por eso Noche pasiva del sentido es distinta, pues ahí sí que hay artesanía.

(Para ver análisis de la obra citada, consultar el trabajo que publiqué en RITMO, número 450, bajo el título «Ciclo de música contemporánea en la Fundación Juan March».)

—¿Te interesa la voz humana?

—**Sí, muchísimo, pero en toda su extensión, no en la reducida que tiene en el «bel canto».**

—Observo que tienes muchas obras de carácter religioso, ¿a qué se debe esta característica?

—**Más que a una preocupación de tipo religioso, se debe a una de tipo espiritual. Tengo fe en que debe haber algo más, pues si no no tendría sentido vivir. Además, por otro lado, soy un gran aficionado a la tradición del latín y del canto gregoriano en especial, y creo que podríamos dar testimonio en nuestra sociedad de este momento enormemente espiritual que vivió la humanidad.**

—¿Por qué crees que la juventud se acerca más a tus obras, por tu ideología o por tu música?

—**Puede ser por ambas cosas; pues ellos, vosotros sabéis, que gente como Carmelo, Luis de Pablo, Tomás Marco, yo y tantos más pensamos de una cierta manera, y os identificáis con ella. Oís la música, pues sabéis que allí vais a encontrar algo que os puede interesar.**

—¿Es compatible la «vanguardia» con el éxito masivo?

—**Sí, sobre todo si hay disciplina.**

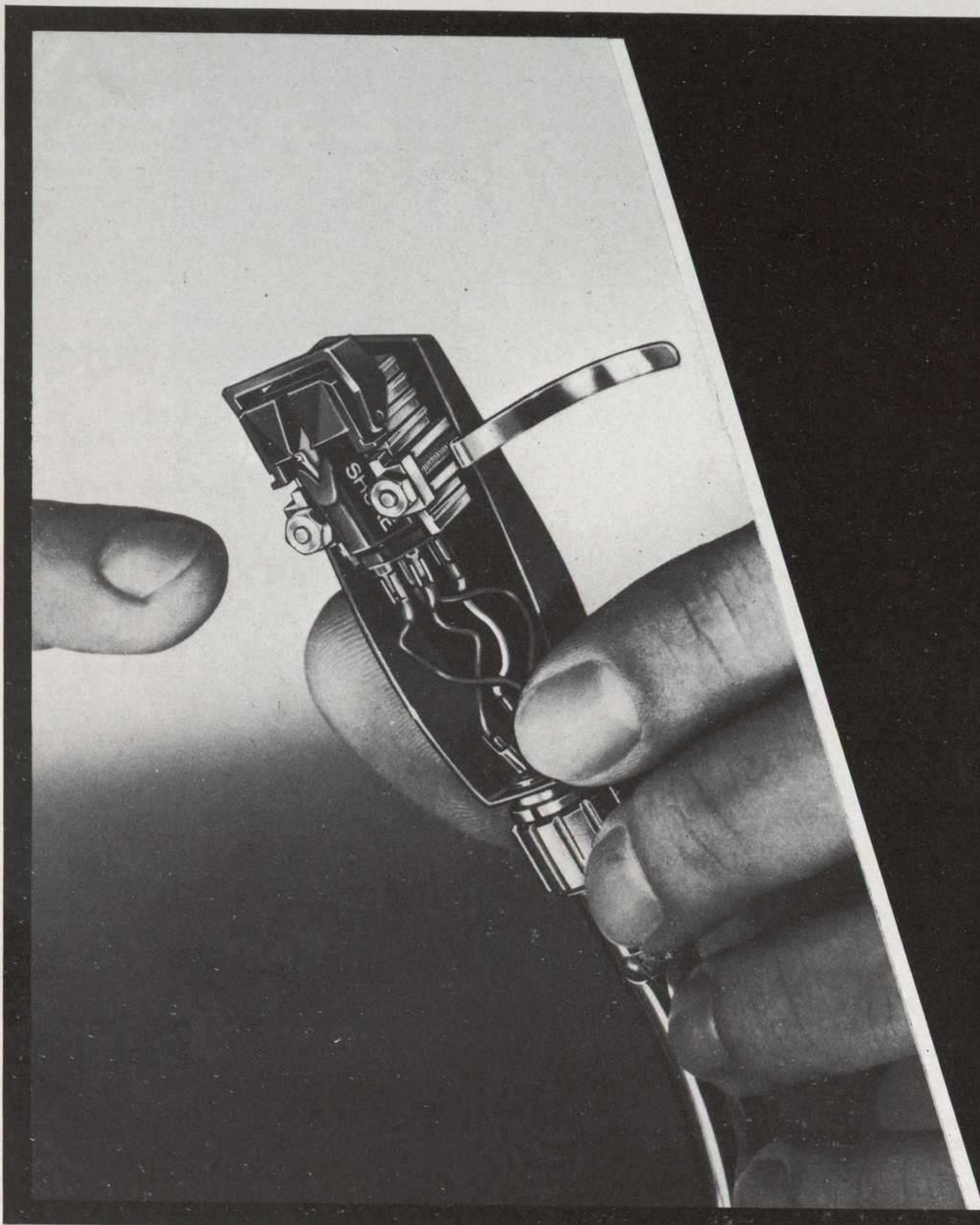
—¿Qué ha significado la Universal Edition para ti?

—**Algo muy importante. Con ellos no sólo me unen lazos comerciales, sino incluso humanos, de amistad. Me han ayudado mucho, más que como un apoyo económico, como uno de prestigio, y sobre todo de moral, ya que gracias a ellos vi cómo una serie de personas importantes y conscientes confiaban en mí. Esto ayuda mucho, desde el punto de vista moral. Te da muchas fuerzas.**

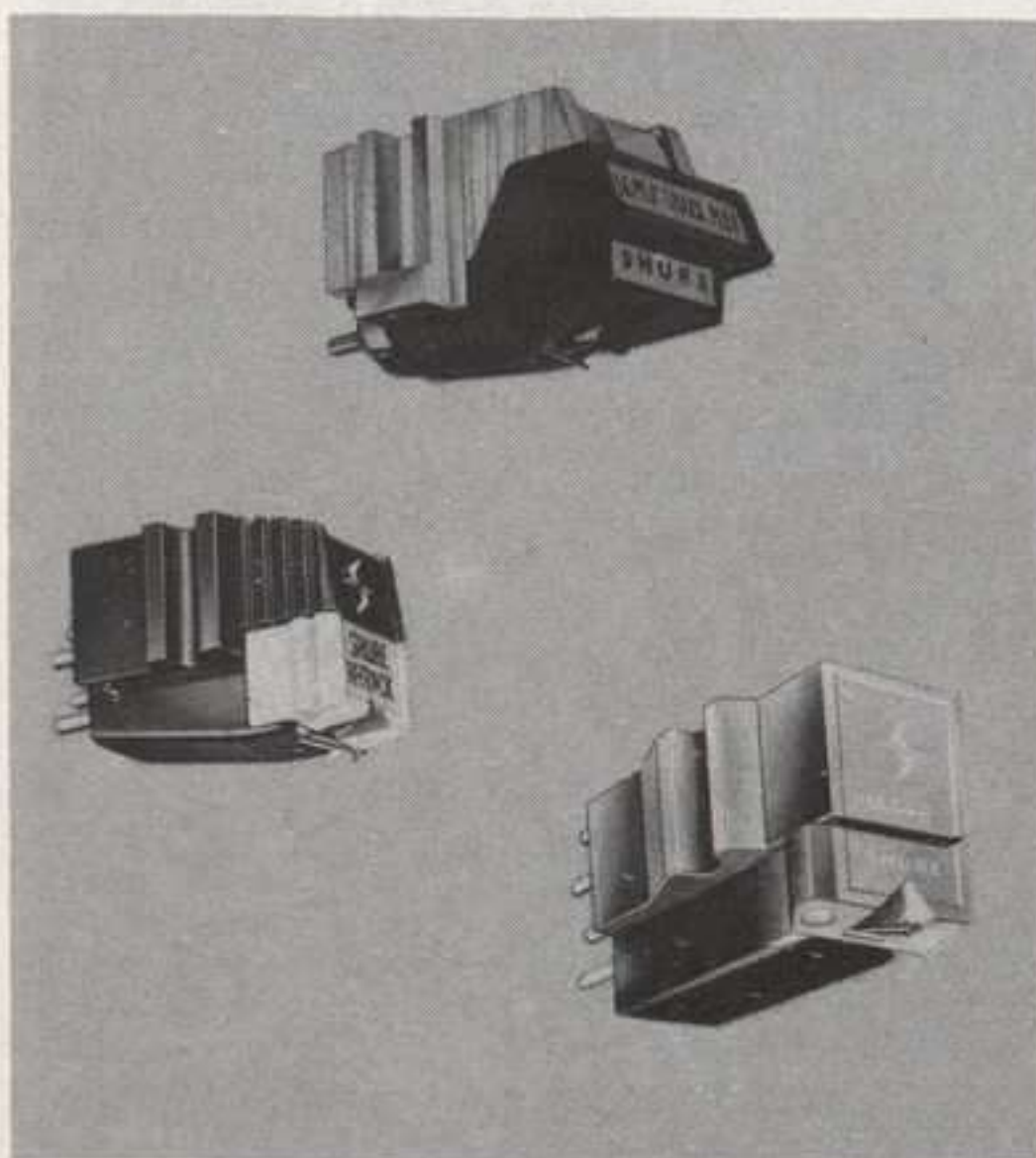
—Al margen de que tu éxito sea debido a una innegable calidad musical, ¿crees que éste se debe también a que has llegado a tener unas relaciones sociales muy buenas, extraordinarias, y sobre todo con gente que están en los puntos clave?

—**Yo, realmente, no he hecho nada, las**





Aquí nace la Alta Fidelidad.



La calidad de una cámara fotográfica nunca es superior a la de su objetivo. De igual manera, el más sofisticado equipo de Alta Fidelidad no es mejor que el resultado que le permite obtener su cápsula. No se puede sacrificar la calidad de una cápsula en el equipo de reproducción; su misión es demasiado importante: dar vida al sonido.

Si desea usted saber cuál es la cápsula SHURE adecuada a su equipo de Alta Fidelidad, remita el cupón adjunto a:
VIETA AUDIO ELECTRONICA, S. A.
 Bolivia, 239 Barcelona-5.

Desearía conocer la cápsula SHURE adecuada a mi equipo de sonido, que detallo a continuación.

Brazo o tocadiscos _____

Cápsula _____

Amplificador _____

Pantallas acústicas _____

Nombre _____

Dirección _____

Población _____



cosas han venido así. Es como una bola de nieve: al principio es chiquita, pero luego poco a poco se va haciendo cada vez más grande. Lo que de verdad sí he hecho es cumplir con los encargos de la mejor forma que he sido capaz, y eso a lo largo de veinte años de estar en la profesión trae una serie de ventajas ostensibles. El mayor «enchufe» en este sentido es el trabajo de cada uno y su palabra de cumplir.

—¿Por qué diriges?

—Yo he estudiado Piano, pero lo toco muy mal, y necesito una forma de hacer música, de recrear música como algo vivo, lejos del papel. Por esto he creado una especial forma de dirección, que no sé si es buena o mala, pero que a mí me sirve. Con ella he satisfecho mi necesidad de crear música cara al público, en directo. Pienso que todo compositor que tenga la técnica necesaria debería dirigir no sólo obras suyas, sino también de los demás, para darlas a conocer, como un complemento de lo que hace él y hacen los demás, y así se realizará más. Por supuesto, no me interesa dirigir Brahms, Mozart o cosas así; me interesa la música viva de ahora. Además, lo otro hay personas que lo hacen mejor que yo, y a mí me interesa la creación actual.

«VOLVER AL CONSERVATORIO SERIA UNA LOCURA»

—Te voy a hacer una pregunta delicada; pero creo que ahora que ha pasado tiempo se puede ver con objetividad: ¿qué te pasó en el Conservatorio de Madrid?

—Estuve allí durante dos años como director... Lo que intentaba era renovar el concepto de ésta institución; tras dos años, vi que mi intento era inútil, pues había una serie de fuerzas que me lo impedían: por un lado, los superiores del Ministerio no veían claramente lo que quería hacer, y por otro, los mismos catedráticos con los que tenía por obligación que entenderme y que contar con ellos estaban en la misma postura. Me vi con dos fuerzas muy potentes que eran contrarias a mi idea. Así las cosas, un incidente fortuito, cual es el que una persona me llamase a una hora intempestiva para «regañarme», cuando yo siempre he aceptado la crítica, pero nunca la regañina, o el decir «No hagas esto porque sí», pues eso fue el punto culminante, y en el que pensé decir: «¡Basta!». Y así lo hice. El incidente fue el pretexto para buscar la solución.

Luego dejé la cátedra por lo mismo, porque era inútil dar clase a una concurrencia de ochenta alumnos. Estábamos perdiendo el tiempo, ellos y yo. El alumno que venía regularmente a clase quería que le enseñase a componer según la forma anterior a Debussy. Y yo eso, la verdad, es que no quería enseñarlo; me parecía más interesante enseñar la música contemporánea viva y su procedimiento. Entonces esto provocaba choques continuos.

—Pese a esto, ¿no crees que con tu marcha se acabó cualquier brote de actualizar nuestro desfasado Conservatorio? ¿No crees que luego, y tras la muerte de Gombau, Martín Porrás (que junto a Gombau y a ti formaba el triunvirato renovador) se ha quedado solo, y ahora, en vez de recompensar su fabulosa labor, le consideran más como a un loco que como a un auténtico genio? ¿No crees que esto es un disparate?

—Es posible que con mi salida del Conservatorio provocase una nueva cerrazón en la política del Conservatorio; pero el hecho de que su actual Director, Moreno Bascuñana, se ofreciese a darnos una clase abierta y libre, puede ser una señal de apertura.

—Sí, pero de apertura para quince que vamos a esa clase, no para los ocho mil que estudian en el Conservatorio.

—Yo creo que debo servir a los demás, y sobre todo a vosotros, la nueva generación de músicos españoles; por eso nunca he aceptado las cátedras que me han ofrecido fuera de España. En el Conservatorio, ser catedrático de Composición sigue siendo lo mismo: es tener noventa o cien alumnos con los que la labor a realizar es inútil: no se puede enseñar a componer a cien personas a la vez. Sin embargo, considero que yo sí puedo hacer una labor útil en la clase que tenemos, donde, como tú sabes, hay mucho diálogo, cosa imposible en la cátedra convencional; y además, en nuestra clase se puede trabajar en equipo reducido y libremente, con audición y análisis tranquilos. Ahí, sí.

Tengo la obsesión de que debo servir a los demás. Volver al Conservatorio en plan convencional sería para mí una auténtica locura; sería volver a entrar en un mundo caduco y al que soy completamente contrario.

Indudablemente, con mi salida, y tras la muerte de Gombau, el pobre Martín Porrás se ha quedado un poco solo; pero creo que esto, a la larga, va a cambiar, pues hay un interés «en el aire» por hacer cambiar el Conservatorio y hacer uno bueno de verdad.



Lo que hay que hacer en el Conservatorio es quitar la parte no-superior de él y crear diez o doce Conservatorios elementales en cada ciudad, para niños y enseñanzas primarias; y lo que de verdad es el Conservatorio, la parte superior, llevarla a la Universidad, para que asista a ella el que quiera ser profesional de la música y vaya a dedicarse totalmente a ella. Allí no tendría que haber una clase de Composición, sino cinco o diez, las que hiciesen falta, y las suficientes para que el alumno trabaje con el profesor o compositor de su agrado, no con el que le impongan. El ideal es que un grupo de alumnos digan: «Queremos estudiar con tal profesor»; entonces el director tendría que contratar a ese profesor. Es lo que se hace en las Universidades y Colegios musicales foráneos. El aprovechamiento es muy superior, pues se trabaja a gusto y con lo que se quiere. Cualquier otra forma es inútil.

La renovación está en que los profesores se den cuenta de que la música está viva. Algunos ya lo saben, pero no la mayoría. La música, como la vida misma, cambia, y el asunto está en darse cuenta de este cambio.

En cuanto a la otra parte de tu pregunta, lo que está haciendo Martín Porrás en la cátedra de Percusión del Conservatorio de Madrid, es una cosa tan sublime y tan estupenda, que no se puede ni hablar de ella, porque es una maravilla. Sus alumnos

de Percusión están demostrando un nivel superior incluso al de alumnos extranjeros. Y pensar en los percusionistas de nuestras orquestas nacionales, de los que todos menos uno han salido de su cátedra, y darse cuenta de que son tan geniales, es algo fuera de toda duda; y que me perdonen los demás instrumentistas, pero la percusión de nuestras orquestas es lo mejor que hay en ellas.

Por esto considero un disparate que no se entienda a Martín Porrás, que es un ser extraordinario.

(Para conocer un poquito a Martín Porrás y su compañero «Regoli», consultar RITMO, números 451 y 452, pues en ellos hay entrevistas con los citados músicos.)

—¿Qué opinas del ambiente musical español ahora mismo?

—Creo que está mal, pero mejor. Se ha mejorado, pero todavía hay que hacer mucho más. Ahora está el problema de incluir la Música en el Bachillerato; se plantea un problema muy serio: se va a crear una inquietud en los niños y la juventud, pero cuando terminen de estudiar estos niños, ¿qué va a pasar? Les vamos a decir: «Muy bien, ya sabéis mucho, sois muy buenos; pero ahora de conciertos nada de nada, ¿eh?». Es un problema muy grave, pero que está ahí, y que tenemos que solucionar.

Creo que ahora en España, la música está atravesando la crisis de cambio que sufre la misma sociedad.

—¿Te interesa el «rock»?

—Pienso que lo que están haciendo ahora los músicos de «rock» es lo mismo que hemos hecho nosotros en los sesenta, pero de una forma más tecnológica; ahora cada grupo tiene un par de sintetizadores, entonces nosotros no teníamos este material.

—¿Crees que por esto precisamente, y basándome en la idea de Luciano Berio, el «rock» actual —el bueno, no el de consumo— puede servir de catalizador para que se admita más fácilmente la música que hacen personas como tú?

—Sí, puede servir de catalizador, siempre que se vea que tanto la forma de componer como la composición en sí, su función o su objetivo son muy distintos. Son dos cosas distintas.

—¿Te interesa alguna otra forma de música popular?

—Sí, el flamenco. Me interesa mucho, sobre todo lo que se llama cante grande.

—Para terminar, ¿cómo ves a la nueva generación española?

—Creo que se diferencia algo de la que existe fuera. Hay gente muy joven con mucha capacidad creadora. En general, hay dos tipos de jóvenes: unos con gran técnica, y otros con mucha fantasía. Lo ideal sería equilibrar las dos posturas.

La diferencia con el extranjero estriba en que los de fuera están más tecnificados, y en que nosotros tenemos más fantasía.

Los jóvenes compositores españoles tendrían que crearse una técnica personal, y luego contrastarla con lo que hacen gente como ellos fuera. Hay mucha inseguridad, pero esto es común también fuera de nuestras fronteras. Tienen que afianzarse más en los problemas técnicos, pero fantasía no les falta.

A este respecto te diré que la música del futuro será más espiritual que la que nosotros hemos hecho. Vosotros cogéis lo que queréis de algo que nosotros hemos tenido que coger por «quemar etapas». Me refiero al dodecafonismo, el serialismo integral, la música concreta, etcétera. Por eso vosotros podréis hacer una música más libre y más espiritual.

—¿Quieres añadir algo más?

—Sí, que soy optimista.

JOSE MIGUEL LOPEZ

EL ARTE DE TOSCANINI

Hace algunos años los editores discográficos de Toscanini anunciaron el proyecto de volver a publicar en Europa la mayor parte de sus últimas grabaciones. Desconozco el número exacto de discos aparecidos desde entonces, pero creo que observando en cualquier comercio de discos de Europa se pueden contar unas ochenta unidades, entre música de ópera e instrumental (*).

El sonido, aunque mejorado, conserva el encanto melancólico del pasado. Las voces de Peerce, Vinay, Tucker, Valdengo o la Albanese son como una colección de fotos viejas y amarillentas que han estado mucho tiempo guardadas en el armario y evocan recuerdos del pasado. En algunas grabaciones, como *La Bohème* o *La Traviata*, los viejos registros nos deparan la sorpresa de escuchar la voz del anciano Toscanini, que cantando domina a la orquesta, matiza los pasajes líricos o se anticipa para marcar los tiempos en las entradas con brío.

La publicación de esta «Toscanini Edition» representa un acontecimiento musical de primera magnitud. Si el valor de lo clásico puede ser establecido en virtud de su capacidad normativa y ejemplar, no cabe duda de que Toscanini es un clásico de la dirección de orquesta. Toscanini representa la idea del arte puro, del arte sin elaboración conceptual, del arte siempre fresco. Y el fuego que impregna a todas sus versiones le aleja de todo amaneramiento y decadentismo. Toscanini es un punto de referencia obligado en nuestros días, en que la búsqueda de «originalidad» y el snobismo deforman la pureza del arte musical y lo subordinan a derivaciones extraartísticas.

LA POLEMICA EN TORNO A LA OBJETIVIDAD

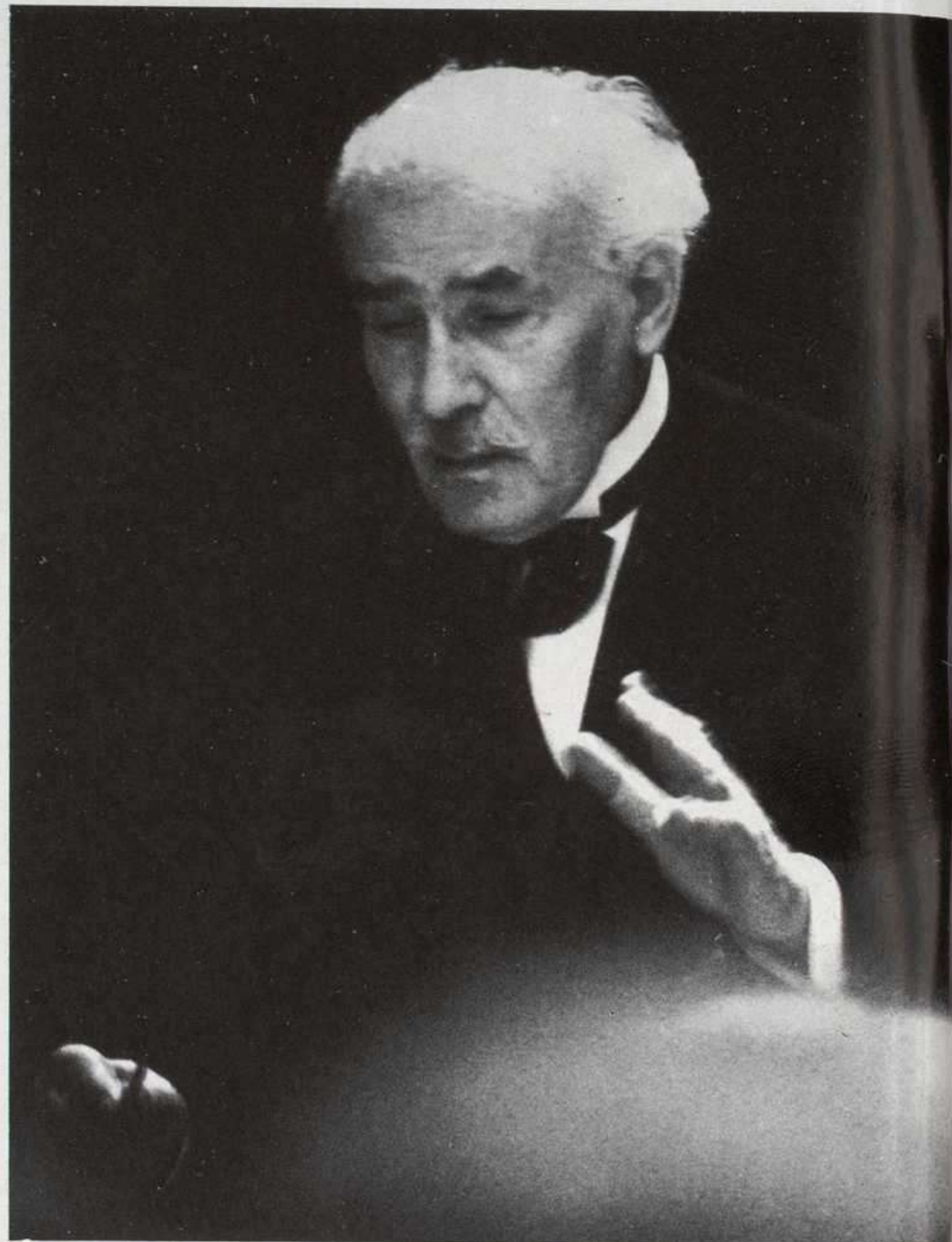
Conocida ya de todos es la pugna casi constante que registra la historia de la dirección orquestal entre los partidarios de la lectura objetiva y la lectura romántica. También es conocida la definición del objetivismo dada por Stravinsky («el director de orquesta debe asemejarse a un tañedor de campana») y las protestas apasionadas de Mahler o Bruno Walter. Aunque ningún director puede ser calificado de objetivista químicamente puro, son muchos los que han sido considerados «románticos», bien en la línea extremista de un Stokowski, bien en la línea moderada de un Furtwängler. Unos y otros, al aportar sus propias teorías, han contribuido a una polémica que no parece que pueda tener fin.

Toscanini plantea el problema del estilo desde la perspectiva histórica, y sólo desde este enfoque pretende hallar la solución: la interpretación romántica, subjetiva, puede ser legítima en algunos casos si es moderada, si respeta en lo esencial el contenido. Pero una vez admitidas las primeras licencias, «todo está permitido» y se desencadena un proceso de alejamiento de la partitura que puede ser imposible detener. Con el tiempo sería posible confundir una sinfonía de Beethoven con otra de Brahms o de algún otro compositor. Es preciso, pues, respetar la partitura hasta en las más mínimas indicaciones. Naturalmente, Toscanini no defiende una lectura glacial, independiente del hombre-músico que interpreta. Durante los ensayos repetía incansablemente las palabras «cantare, cantare». También era frecuente la amonestación: «No quiero oír las notas, sino el espíritu de las notas...» No olvidemos, por otra parte, que grandes compositores contemporáneos suyos, como Verdi o Puccini, estimaban que Toscanini dirigía sus obras no según lo que había escrito en la partitura, sino tal y como ellos las habían pensado. Toscanini exige que el músico se sumerja activamente en la partitura. Que se sumerja, es decir, que interprete exactamente lo que tiene ante sus ojos. Pero que lo realice activamente, con entusiasmo, como poseído por el espíritu de la música.

Cuenta Harold Schomberg, el célebre crítico musical, que en cierta ocasión intentaba Mengelberg explicarle a Toscanini que sólo él conocía la verdadera manera de dirigir cierta obra de Beethoven (creo que la obertura de *Fidelio*), porque un discípulo del compositor se la había transmitido. A Toscanini debieron parecerle pedantes estas explicaciones y replicó que a él se las había transmitido Beethoven directamente mediante la partitura.

Poseía dos virtudes imprescindibles para ser fiel a la partitura: la primera, su extraordinaria memoria, de la que se cuentan prodigios, y la segunda, su personalidad humana. La memoria de Toscanini era solamente comparable a la de otro genio de la dirección de orquesta tempranamente desaparecido e injustamente olvidado: el griego Dimitri Mitropoulos, del que cuenta Otto Strasser en su libro sobre la Filarmónica de Viena que cuando cerraba los ojos «pasaba la hoja»... Toscanini era capaz de aprenderse una ópera entera en dos o tres días y de conocer todas las notas de cada uno de sus instrumentos. Y no sólo tenía una idea exacta de las notas, sino también de los tiempos. Un crítico vienés aseguraba que tenía un metrónomo en la cabeza. Estaba obsesionado por la exactitud de los tiempos, y aun a través de estas viejas grabaciones es posible captar la increíble precisión y justeza de los ataques.

(*) Sin lugar a dudas, nuestro colaborador Fernando Varela—residente en Viena—ha olvidado en este punto que escribe para españoles. Desde luego, tenemos a nuestro alcance grabaciones suficientes como para que cualquier aficionado pueda aceptar, discutir o rechazar con conocimiento de causa las opiniones que Varela vierte en este estudio; pero de ese álbum exhaustivo estamos muy lejos...



Esta memoria tan prodigiosamente dotada exigía una gran capacidad de concentración, hasta tal punto que el maestro se olvidaba del mundo cuando dirigía: cantaba sin darse cuenta, a veces casi gritaba, y cuando algo salía mal en los ensayos, se enfadaba con la orquesta hasta el extremo de agredir a los músicos. Sus gestos denotaban atención tensa e insatisfacción. Era un vigilante severo que se mostraba siempre descontento con sus músicos, y sólo en contadas ocasiones interrumpía este gesto poco tranquilizador para dirigirles sonriendo un «bene» o enviarles un beso con la mano.

En cuanto a su personalidad humana, hay que decir que Toscanini era la contrafigura del «divo». Continuamente declaraba que él no era un genio, sino simplemente un intérprete. Lo decisivo era el oficio y lo que este concepto exigía de modestia y sumisión a una tarea. Toscanini rechazaba toda clase de exhibicionismo y criticaba continuamente a los «snobs» y pedantes de su época. No perdonó ni siquiera la noble personalidad artística de Furtwängler, a quien no devolvió la cortesía de asistir en calidad de espectador a los Festivales de Salzburg.

Creo que en conexión con este tema de la objetividad se encuentra el de la esencialidad. Objetividad significa en Toscanini búsqueda de lo esencial y peculiar a cada sonido o estructura de sonidos. Recortar su naturaleza de entre todas las demás, a fin de mostrar lo que es. Potenciar al máximo la significación pura del sonido en cuanto sonido. Devolver a cada elemento sonoro su presencia material. Enmarcar los sonidos mediante contornos nítidos y precisos... Confieso que nunca he sentido tan acentuada la dimensión de esencialidad musical como analizando uno por uno los elementos sonoros del palpitante primer acto de *Otelo*, donde a pesar de la rapidez vertiginosa que le imprime Toscanini y de su extraordinario sentido de la unidad dramática, cada uno de los instrumentos conserva su voz propia y su presencia singular. También es notable la pequeña introducción de los clarinetes a la primera escena de *La Traviata*, ágil, precisa, rítmica y apretada.

El objetivismo de Toscanini entronca con la gran tradición objetivista alemana, hoy injustamente relegada al olvido por el brillo de relevantes personalidades de la corriente romántica. Nombres como Richard Strauss, Félix Weingartner, Fritz Busch, Erich Kleiber, Joseph Keilbert o Karl Böhm son, en mi opinión, y a pesar de apariencias más modestas, comparables a los artistas que siguen la línea que va de Bülow a Furtwängler, pasando por Mengelberg, el propio Mahler, Klemperer o Bruno Walter. En arte, y a ciertos niveles de calidad, todo está por decir. La elección de uno u otro estilo es casi una apuesta personal realizada según las propias tendencias y apti-

tudes. Pero quien haya tenido ocasión de escuchar el Beethoven ceñido, casi nervioso, tenso y rítmico de Weingartner, o el increíble dramatismo de una ópera de Mozart dirigida por Busch, la sencillez y ligereza de un Kleiber o la frescura y espontaneidad de Böhm, comprenderá el valor de los postulados de la corriente objetivista. Si a esta corriente añadimos la aportación latina (Toscanini, Sabata o el genial Mitropoulos), nos será más difícil comprender la injusta situación actual de la línea objetivista.

VITALIDAD

La increíble vitalidad y vigor artístico de Toscanini solamente pueden ser explicados mediante razones biológicas. En el maestro no se cumplió, a ninguna edad, el natural desmayo que imponen los años. Todas las grabaciones que he podido escuchar se sitúan cronológicamente entre el año 1944, cuando Toscanini contaba setenta y siete años, y el año 1954 (Un Ballo in Maschera), grabación realizada a los ochenta y siete años y tres meses antes de su retirada. En ninguna de estas obras da la impresión de estar escuchando a un director octogenario. El ímpetu y el ardor son los mismos que a los veinte años. Toscanini da siempre la impresión de un aliento vital único que se anticipa a la orquesta y que exige siempre unos tiempos y una tensión orquestal que parecen imposibles hasta después de escucharlos muchas veces.

Los tiempos son vivos, ágiles, a veces galopantes. Lejos de la morosidad contemplativa y esterilizante de muchos directores de hoy, Toscanini emplea tiempos que producen ritmos contagiosos. La rapidez se acusa especialmente en los momentos rápidos y disminuye, por contraste, en los momentos lentos. Esta viveza, unida a su sentido innato del ritmo, consigue un peculiar sentido de unidad. Los detalles recobran su verdadero sentido de meros adornos y quedan subsumidos en la unidad de sentido.

Acerca de la rapidez con que interpreta Toscanini se ha hablado demasiado y no con mucha exactitud. Comparando sus tiempos con los de otras figuras de la que venimos llamando tradición objetivista, se pueden calificar de moderados. Richard Strauss, Weingartner o Keilberth son con frecuencia notablemente más rápidos. La percepción del tiempo es en gran parte subjetiva, y sólo el cronómetro puede garantizar con exactitud la duración real de una versión. Subjetivamente, la captación del tiempo depende principalmente de la variedad de ritmos empleados, de modo que una pieza musical en que se aplique el metrónomo sistemáticamente ofrecerá menor fluctuación de los tiempos y producirá la sensación de transcurrir más rápida. Y viceversa, allí donde rige la libre intuición temporal del intérprete, habrá mayor variación, y, por tanto, los tiempos parecerán más lentos. Puesto que Toscanini emplea una regularidad de ritmos casi matemática, la monotonía sugiere la impresión de rapidez exagerada. Es conocida la disputa entre Ravel y Toscanini, ocasionada por una falsa apreciación de los tiempos en el famoso Bolero. Toscanini, sin embargo, pudo demostrar que, pese a las apariencias, sus tiempos coincidían exactamente con los empleados por el propio Ravel en una grabación anterior.

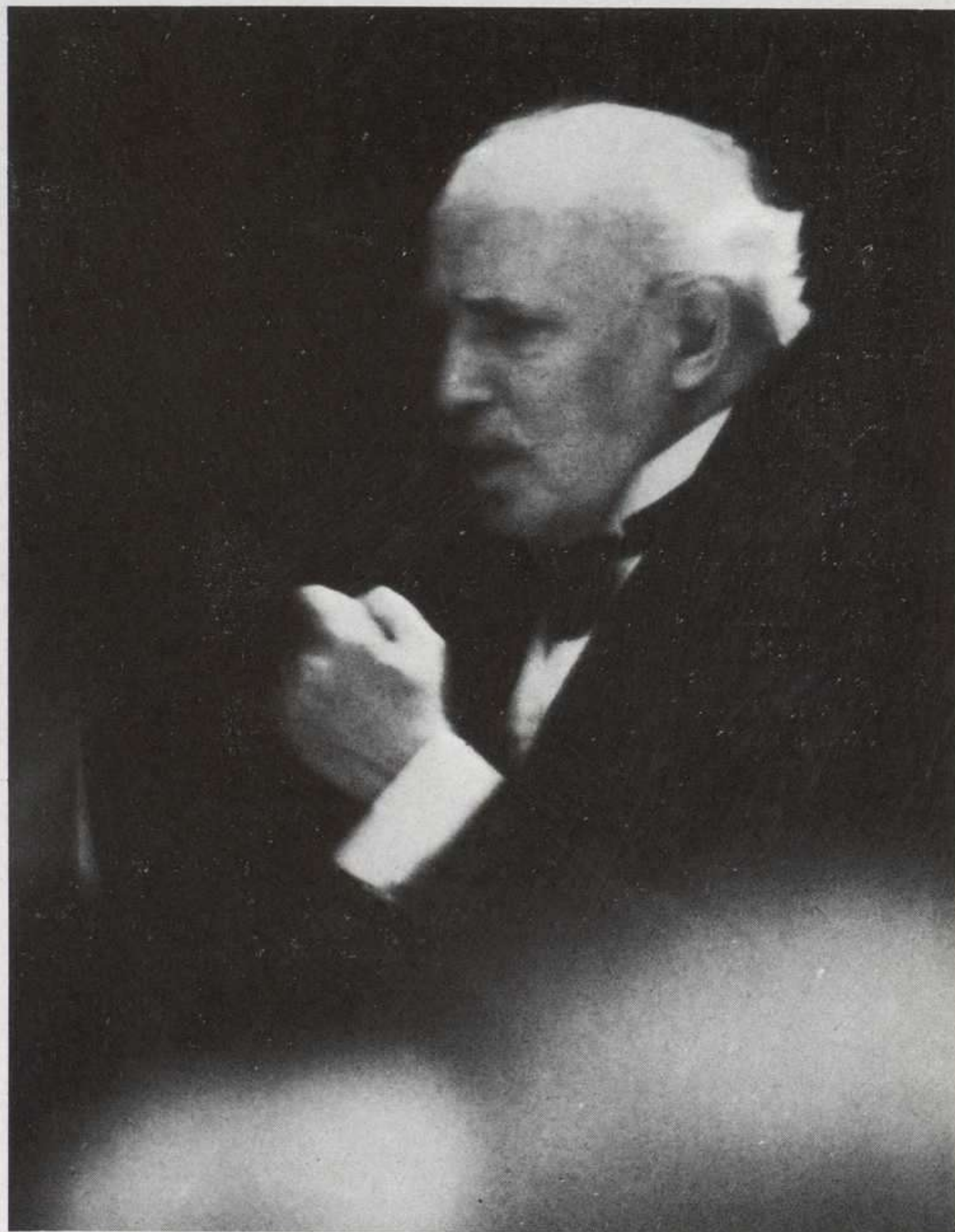
Relacionada directamente con la vitalidad está la tensión musical. Oyendo estas grabaciones históricas se tiene la impresión de que los instrumentistas ejecutaban solicitados al máximo, sin descanso, sin posibilidad de tomar aliento, alcanzando unas cimas de expresividad que producen asombro. También las voces solistas parecen estar obligadas a cumplir exigencias expresivas inverosímiles. En el último acto de Un Ballo in Maschera, cuyos últimos treinta minutos son un clímax continuo, Jan Peerce parece entregar su espíritu con la voz. Lo realmente maravilloso en Toscanini es que se produce un clímax especial, que arrastra y subyuga, y que, en definitiva, no se sabe de dónde procede. En sus versiones no hay altos ni bajos. La tensión está mantenida sin descanso desde principio a fin.

Yo creo que la originalidad esencial de todas las versiones de Toscanini reside en esta simbiosis milagrosa de vitalidad y máxima objetividad. Su principal mérito consiste en ser fiel a la partitura sin perder el fuego ni el temple de artista.

ESPONTANEIDAD

Ya antes se mencionó el consejo que Toscanini daba a sus músicos: «cantare». Estos tenían que hacer «cantar» a sus instrumentos, con lo que el maestro sustituía la noción de criterio por la de intuición inmediata. No necesitaba acuñar un concepto «a priori»; tampoco llegaba a los extremos grotescos de Mengelberg, que instruía teóricamente a su orquesta durante más de una hora antes de empezar el ensayo (consiguiendo que los músicos sustituyesen la partitura por un diario o una novela). Toscanini deja que el «concepto» se manifieste en el seno del fluir melódico. No toma distancias ante la orquesta, no se retira a meditar; Toscanini «improvisa» allí mismo. Sus gestos son apretados, nerviosos, ceñidos, de movimientos cortos y enérgicos. Susurra la melodía, canta y a veces casi grita. Se le ve sumergido en la orquesta, como si fuese el espíritu de los instrumentos.

Entre las grabaciones mencionadas, hay muchas que fueron tomadas en directo a través de la radio y otras fueron realizadas en



estudios de grabación. Pues bien, solamente la ausencia de toses o la mejor calidad de la grabación permite distinguir los registros de estudio de los registros en directo. Y ello debido no sólo al alto grado de perfección técnica de sus actuaciones públicas, sino especialmente a la constante presencia de la espontaneidad.

Entre La Bohème de Toscanini y la de Karajan hay toda la distancia que separa una obra fresca, espontánea y directa de otra que resulta complicada, artificiosa y elaborada. En la primera, intuición; en la segunda, reflexión. A Karajan, el exceso de atención al detalle y el deseo de «épatar» le impide atender a su unidad dramática. Toscanini busca intuitivamente la unidad de sentido, la significación teatral, la caracterización de los personajes y el valor de conjunto.

SENTIDO DRAMÁTICO

La ópera requiere un tratamiento singular; la música debe plegarse a las exigencias de la palabra y recibir sin violencia la trama escénica. Aunque la música sigue siendo el elemento principal, el fundamento y la razón de ser de la ópera, ya no puede manifestarse completamente libre. El director deberá tener en cuenta esta exigencia y atender a la significación dramática de la obra.

En Toscanini no sólo encontramos equilibrio entre vitalidad y objetividad, sino también entre elementos líricos y elementos épicos. A los compases marciales de una canción de bravura siguen los pasajes líricos de un aria de amor en perfecta continuidad. El ensamblaje es tan perfecto, que parece anterior a las partes. Y el más genuino dramatismo exige este alternar de lírica y épica, de amor y de muerte. La Traviata de Toscanini es la obra que me parece más conseguida desde este punto de vista. A pesar de los numerosos pasajes cursis del libreto de Piave, el maestro logra imprimir un dramatismo casi obsesivo ya desde los primeros compases. Y esto sin olvidar ese aire melancólico y nostálgico de recuerdo antiguo que poseen todas sus óperas.

* * *

Lo anteriormente expuesto vale, según creo, para conferir a Toscanini el valor de un símbolo clásico. La objetividad recuerda que un director de orquesta se debe a su oficio; la vitalidad es un ejemplo que invita a vivir la obra de arte y no a ejecutarla según un esquema; la espontaneidad enseña que el arte es un resultado de la intuición; y, finalmente, el dramatismo señala la postura que debe ser mantenida ante la ópera.

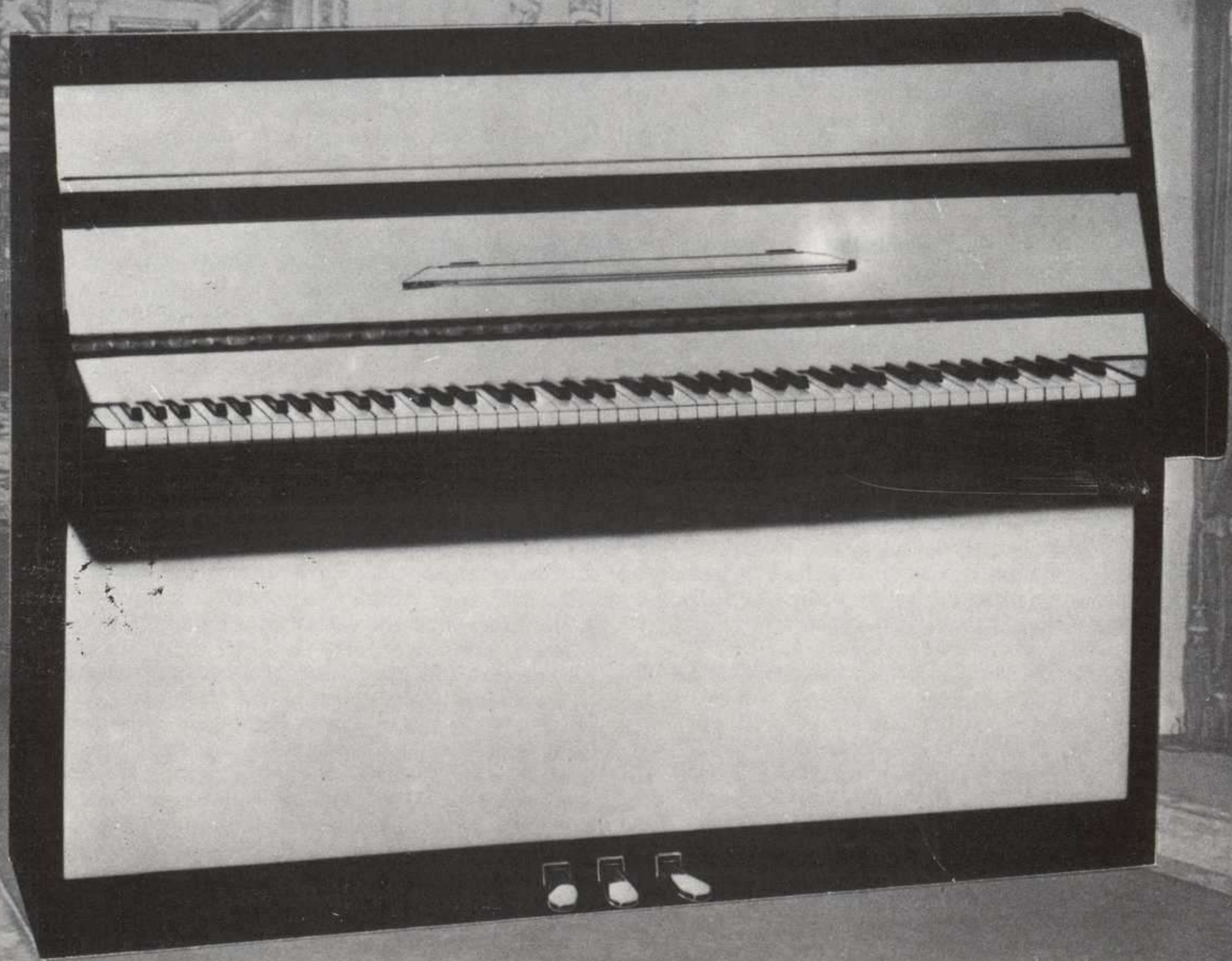
FERNANDO VARELA IGLESIAS

CUANDO LA CALIDAD SUPERA AL PRECIO

PIANO
FURSTEIN



FARFISA



Solicite información y catálogo a:

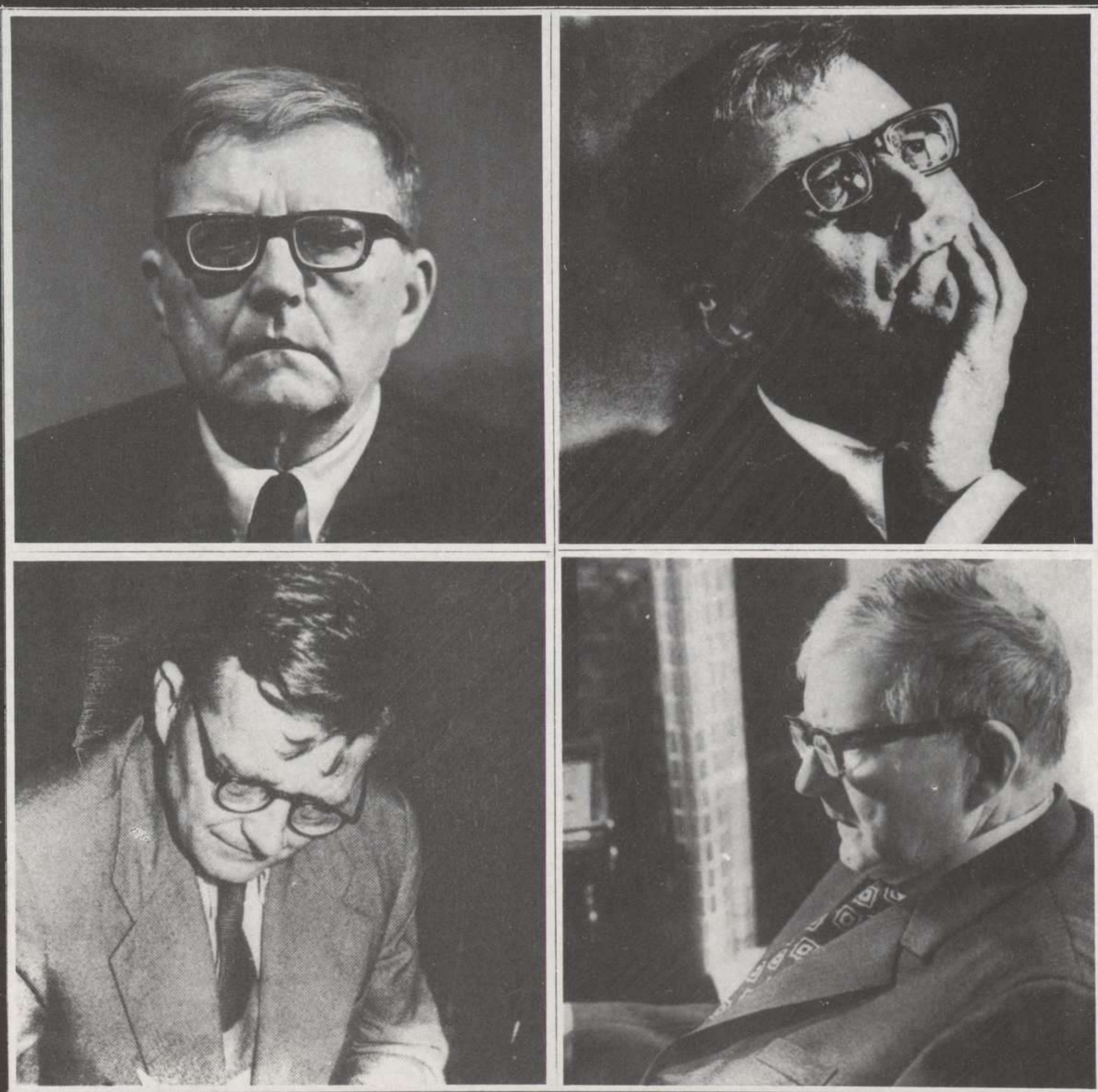
Representante- **ENRIQUE KELLER, S.A.** Apartado 15-ZARAUZ- Guipúzcoa

A LA BUSQUEDA DEL SINFONISMO PERDIDO (III)

ASI QUE QUIERE USTED ESCRIBIR DE

SHOSTAKOVITCH...

(Segunda parte)



Por JOSE LUIS PEREZ DE ARTEAGA

Las dimensiones del presente trabajo sobre la figura y la obra de Shostakovitch han aconsejado una nueva partición con la que no contábamos al principio. La segunda parte que ahora publicamos abarca el comentario de las doce primeras sinfonías del compositor ruso recientemente fallecido. La fundamental trilogía sinfónica final será objeto de análisis en la tercera y última parte —que esperamos publicar en el próximo número de RITMO— de este estudio.—J. L. G. B.



continuación

Farben

Lo que la **Primera sinfonía** de Shostakovitch supone para el régimen soviético no es fácil de relatar. De otra manera, sí, pero con similitud en los efectos, estamos ante un caso parecido al que plantea **Le sacré du Printemps**: el fenómeno sociológico que rodea a la obra supera en importancia a la composición misma. Pido perdón por la inmodestia de autocitarme; transcribo unas líneas de un estudio sobre Shostakovitch que en abril de 1971 escribí para la revista **Reseña** (núm. 44): «Cuando en 1926 (...) (se) estrena en Leningrado la **Sinfonía número 1** en Fa menor, op. 10, el júbilo se apodera de los medios artísticos de la joven República. El éxito, fácil, triunfal (...) de la obra en Europa y América (Bruno Walter la dirige en Berlín, Leopold Stokowsky en Filadelfia) corrobora el descubrimiento de un nuevo talento; pero, y es decisivo, se trata del primer gran autor de la «nueva Rusia», un hombre formado **integralmente bajo la revolución** y «por la revolución». Rachmaninoff, Stravinsky (...), Prokofiev, han sido educados bajo la hégira del zar Nicolás. Shostakovitch, no. Está, por así decirlo, 'purificado'. ¡Qué mejor espaldarazo para la política de Lunacharsky que la «exportabilidad» de la música de este jovencuelo recién salido del Conservatorio!

Este es uno de los caracteres propios de toda la producción de Shostakovitch, su repercusión fuera de la URSS. Estados Unidos, Inglaterra y Alemania han sido, desde el primer cuarto de nuestro siglo, estupendas cajas de resonancia para la obra del músico soviético, y todavía hoy, transcurridos cincuenta años desde el estreno de la **Sinfonía número 1**, las tres naciones citadas compiten entre sí por dar a conocer, tras la «première» rusa, cada nueva producción sinfónica de Shostakovitch.

Pero, ¿quién es Shostakovitch? La verdad es que la vida de este músico es tan «gris» que apenas parece haber necesidad de comentar algo sobre sus orígenes: Shostakovitch, en un proceso que iremos viendo, se ha subjetivado con frecuencia en su música; su vida es mucho más interior que exterior, y ésta apenas posee acontecimientos significativos, por lo que no es de extrañar este proceso mahleriano de «sinfonismo hecho vida».

El padre del compositor es un ingeniero químico, la madre una pianista «amateur». En casa, como en casi todas las casas rusas donde ha habido un piano, se ha hecho música de cámara desde antiguo. A los nueve años Dmitri inicia su formación musical de la mano de su madre. Dato singular, hasta pintoresco: el compromiso político se inicia tempranísimo; con once años (es 1917) compone una **Marcha fúnebre a la memoria de las víctimas de la revolución**. Otro dato, un recuerdo de su infancia que el compositor ha citado en alguna ocasión: poco antes de la revolución ve morir desangrado, en medio de la calle, a un crío apenas mayor que él; un policía le ha reventado a puntapiés por distribuir octavillas.

Después de dos años de estudio en la Escuela de Música «Ignaz Glasser», Shostakovitch ingresa, jovencísimo, en el Conservatorio de Petrogrado. En 1922, a la edad de dieciséis años, Glauzunov le da la nota máxima en su clase de Composición y anota al respecto: «Dotes excepcionalmente brillantes y precoces, dignas de asombro y admiración. Factura técnica excelente; contenidos interesantes y originales». La muerte del padre, en 1922, le obliga a compaginar

sus estudios con el trabajo de pianista en un cine mudo. En 1923 obtiene el diploma en Piano; dos años más tarde gana el premio de Composición con la **Sinfonía número 1**. La obra la estrena la Filarmonía de Leningrado, bajo la dirección de Nikolai Malko, el 12 de mayo de 1926.

A partir de aquí, aun siguiendo paralelamente la secuencia personal del músico dentro de la evolución de la música soviética, voy a centrarme en el estudio del ciclo sinfónico de Shostakovitch. La división de la obra en períodos es aquí necesaria y peligrosa: necesaria, porque el número de **Sinfonías** (15) exige una estratificación; peligrosa, porque en Shostakovitch es complicadísimo trazar apartados que puedan hacer referencia a **toda** la obra y que se correspondan cronológicamente. La clasificación que voy a adoptar para las **Sinfonías**, lo prevengo, es inválida para el mundo de los **Cuartetos**; por otra parte, es muy «sui generis», no coincide con ninguna de las divisiones al uso. Vamos a entender el ciclo sinfónico dividido en cuatro etapas: la primera abarcaría desde la **Sinfonía número 1** a la **4** inclusive; la segunda comprendería las **Sinfonías 5, 6 y 7**; la tercera, y más amplia, iría de la **Sinfonía 8.ª** a la **12.ª**. La última etapa, en la que nos hallamos cronológicamente, estaría formada por las **Sinfonías 13, 14 y 15**: dado que Shostakovitch tiene actualmente sesenta y ocho años, sobra decir que esta última frontera está completamente abierta de cara al mañana.

La primera etapa sinfónica de Shostakovitch empezaría en 1925-26, con la **Sinfonía número 1**, y se expandiría, por un espacio de diez años, hasta 1936. Tal vez estas cuatro primeras producciones podrían calificarse como «sinfonías experimentales»: son los escauceos iniciales de un músico que trata de dominar una forma y un lenguaje, y a excepción de la milagrosa **Primera**, ninguna de estas obras puede considerarse perfecta.

En sí, la **Sinfonía número 1** es un extraño logro: sorprende siempre recordar que su autor sólo contaba diecinueve años en el momento de componerla. En términos académicos, es un trabajo inatracable. Todo está en su sitio, medido, justo y proporcionado: nada desentona, hay el suficiente atrevimiento verbal para 1925 (dentro de la línea no-Schönberg, se entiende) como para sorprender a un auditorio que espera un mero trabajo de final de carrera; la orquestación es sapientísima; el plan estructural, equilibrado; en fin, la «obra bien hecha» en esencia. Pero, y recorro de nuevo a mi trabajo del 71 sobre el tema, ¿es la **Primera Sinfonía** la partitura que rompe moldes, una especie de **Sacré de Printemps** a la soviética? Creo que no. Tampoco es (no podía ser) una obra conformista o clásica. Dentro de la producción de su autor, y atendiendo a la época, viene a ser de significación paralela a la que tiene para Stravinsky **Mavra** o para Janacek la **Sinfonietta**. Formalmente, el **Concierto para orquesta**, de Bartok, está anunciándose en muchos momentos: los típicos «duettos» instrumentales me recuerdan siempre el «Giuoco delle coppie» del maestro húngaro. La fascinante entrada en corcheas del piano en el número 2 del «Allegro» detecta similar efecto al de **Petrouchka**, de Stravinsky. Atisbos vagos de Hindemith y Prokofiev nos llegan al oído. Pero, aparte de ciertas influencias inapelables, la obra es de gran originalidad para los veinte años de su autor. Extravagancia tímbrica (pero sabiamente combinada) e ironía, características perennes de Shostakovitch, son ya palpables en esta pieza».

El primer movimiento («Allegretto») exige un poco de análisis: es una especie de ensayo general con trajes y decorados de lo que van a ser muchos otros primeros movimientos (y «Finales») del compositor. La llamada inicial de la trompeta (cuatro notas en piano) y el inmediato solo del fagot, que recorre íntegra la escala cromática, son una convocatoria al mundo de la «commedia dell'arte»; cuando, al referirse a este pasaje, Norman Kay cita a Meyerhold, no está cometiendo ninguna gratuidad. Durante 57 compases Shostakovitch hace ir al fagot, dos oboes, un clarinete, la trompeta y los violonchelos en busca de una tonalidad, sin centrarse en ninguna; finalmente, tras esta demostración de pirotecnia armónica, la tonalidad básica se fija en Fa menor al ritmo de un tema de marcha, primero del movimiento. El segundo tema es un vals (parece un calco, en grupo tímbrico distinto, del famoso dúo de organillos de **Petrouchka**), repartido entre la flauta y el solo de violín, acompañados en «pizzicato» por las cuerdas. Recuérdense los dos ritmos de estos temas: una **marcha** y un **vals**. ¡Qué bien se entiende el entusiasmo de Bruno Walter por este movimiento! Todo el resto del mismo es un incesante intercambio entre ambos temas, hasta que Shostakovitch, en otra exhibición de técnica, decide combinarlos poliméricamente para acabar el tiempo en «ppp». La economía de texturas con que estos siete minutos de música se han llevado a término es impresionante: sólo en dos momentos la orquesta se utiliza completa; si Vaughan Williams afirmaba que el exceso instrumental denotaba falta de confianza en el compositor con respecto a la materia musical básica, la claridad de Shostakovitch en este movimiento (en general, en toda la **Sinfonía**) probaría una seguridad interior plena. Es curioso indicar ya que Shostakovitch irá progresivamente recargando la orquestación de sus sinfonías, hasta alcanzar un clima de sobreinstrumentación en el centro de su producción (identificable con las dos crisis creativas del músico), para, en un arco casi perfecto, volver a reducir paulatinamente sus contingentes tímbricos en la etapa más reciente de su producción.

No es esta la ocasión de referirse con detenimiento a esta obra, pero me interesa citar una composición anterior a la **Sinfonía**, las **Dos piezas para octeto de cuerda**, que Shostakovitch escribe en 1924: en ellas, en la segunda sobre todo, «Scherzo», el joven ruso está anticipando el universo de la **Suite lírica**, de Berg, y, lo que es más importante, hay un embrión de composición serial imperfecta (se baraja una combinación de la escala cromática en la que se intercalan acordes perfectos cada determinado número de compases) en una fecha en la que Schönberg no ha dado todavía a conocer las reglas del dodecafonismo!

Shostakovitch viaja a Varsovia, en 1927, para participar como pianista en el Concurso Chopin: logra una buena clasificación tras el vencedor, el también ruso Lev Oborin, y aprovecha el viaje para visitar algunas capitales europeas; presencia otra vez **Wozzeck**, obra de la que se confiesa enamorado, y escucha por vez primera **Pierrot Lunaire**. Mientras, en la URSS, muerto Lenin, aumenta de día a día la influencia de José Stalin. La NEP (Nueva Política Económica) se da por terminada y se establece el primer Plan Quinquenal, en el que se vuelve con implacable dogmatismo a los postulados económicos estrictamente comunistas. Las puertas de Rusia, abiertas a Europa durante unos pocos años, vuelven a cerrarse lentamente.

El joven Shostakovitch parece ajeno a todo esto. Ha hecho amistad entretanto con Boris Assafiev e Iván Sollertinsky, dos musicólogos formados, como él, «dentro de la revolución». Assafiev es un enamorado del arte modernista y trabaja con entusiasmo a Schönberg, Stravinsky, Krének y hasta al grupo francés de «Los Seis». Sollertinsky, más germánico, introduce al joven compositor en el mundo de Anton Bruckner, Brahms, Bach y... Gustav Mahler; se puede decir con justicia que Sollertinsky fue el primer mahleriano ruso y que su desmesurado amor por la música del autor austríaco creó, aparte de la personalísima influencia sobre Shostakovitch, toda una corriente de pensamiento que, con las naturales altas y bajas que provoca el antisemitismo soviético, ha desembocado en la presente situación de «paraíso soñado» que la URSS vive con la música de Mahler: piénsese que Svetlanov ha montado ya dos ciclos Mahler completos, y uno Kondrashin, mientras que Maxim Shostakovitch, el hijo del compositor, ha dirigido por separado todas las **Sinfonías** de Mahler.

El 6 de noviembre de 1927 se estrena en Leningrado la **Segunda sinfonía** de Shostakovitch; los intérpretes son los mismos que habían dado a conocer al año anterior la **Sinfonía número 1**: la Filarmónica de Leningrado y Nicolai Malko. Tanto en esta obra como en la siguiente se plantea un muy preciso contenido político-programático; la **Segunda sinfonía** se subtitula «A Octubre: una dedicatoria sinfónica»; la **Tercera** (estrenada el 21 de enero de 1930 por la misma orquesta bajo la batuta de Alexander Gauk) se llama «Primero de Mayo». Es ya costumbre entre los tratadistas occidentales agrupar estas dos sinfonías bajo un mismo prisma, que originan el carácter modernista y el mensaje político de ambas: yo voy a separarlas en base a que la **Segunda** es una obra notablemente superior a la **Tercera**.

La **Segunda** nació como encargo estatal del régimen a su joven promesa en orden a la conmemoración del décimo aniversario de la revolución. La obra tiene un único movimiento, subdividido en varias secciones, incluyéndose en la última un coro mixto que entona un poema de Bezymensky. La introducción («Largo») es uno de los

momentos más interesantes de todo el ciclo shostakovitchiano: se trata de un etéreo telón sonoro, carente por completo de sustento tonal, que va ampliando su indeterminismo a medida que cada instrumento entra en el conjunto; cada entrada, a su vez, supone una mayor velocidad (aceleración) general. Un motivo entonado por la trompeta consigue dominar al resto; le sigue un solo de tuba, y al fin, un tema percusivo se escucha en las trompetas y bajos: sobre éste comienza un «crescendo», y con él, en explosión de toda la orquesta, llega el primer momento (y único) de consonancia tonal en la obra, el acorde de Sol bemol. El «Allegro molto» posterior es el pasaje más fascinante de la obra y no sería exagerado ver el origen lejano del mismo en la triple cadencia que se escucha al final del «Andante» de la **Novena** de Mahler: los instrumentos, aisladamente o por grupos, van entrando consecutivamente, tocando cada cual su parte con total independencia de los demás; este increíble conglomerado polirítmico y polimétrico se densifica hasta llegar a ser **trece** las líneas de acción que se manejan a la vez. «Un ensayo único de contrapunto horizontal», según la definición de Boris Schwarz. Esta sección es cortada por un ataque de timbales y platillos, que da pie a un nuevo experimento tímbrico: las líneas instrumentales se producen ahora en escalas ascendentes y descendentes, separadas por intervalos de segundas menores. Una frase de las trompas despeja el horizonte para que escuchemos un «recitativo» dinámico del bombo. La sección siguiente tiene un carácter más recogido («Meno mosso»): la voz de los violas y la del solo de violín se escuchan con el fondo de un murmullo de la cuerda. La secuencia es interrumpida por un... silbato de fábrica, que Shostakovitch especifica debe estar afinado sobre la nota Fa sostenido (es decir, la enharmónica de Sol bemol, tónica del acorde consonante escuchado al principio de la pieza); el músico anota en la partitura que si es imposible conseguir el instrumento requerido, pueden emplearse trompas, trombones y tuba como solución alternativa. El coro final, notablemente bien escrito en carácter declamatorio, presenta dos climaxes, uno sobre la palabra «bo'rba» («lucha»; el texto dice: «¡Lenin, nuestro destino es la lucha!»), el otro sobre «Oktyabr», concluyendo con un grito estentóreo, al que sigue una rápida coda instrumental.

La **Tercera sinfonía** está también escrita en un solo movimiento y asimismo precisa un coro final, éste redactado sobre versos de Kirsanov. La página, calificada a veces como «divertimento sinfónico», es radicalmente exuberante, hasta juguetona; no hay temas propiamente dichos, todo el material motivico es circunstancial, y la percusión domina el panorama instrumental. El único elemento unificador es un ritmo (negra-corchea-corchea) que Shostakovitch utilizará con frecuencia en obras posteriores. El «Allegretto» inicial consiste en un solo de clarinete sobre «pizzicatos»; cambia el «tempo» a «Allegro» y dominan la escena el trombón y la tuba. Durante unos instantes asistimos a un intercambio de acordes, bruscos o contenidos, hasta que la caja comienza a marcar el ritmo anotado como fondo a una marcha de trompas y trompetas. Una nueva sección, «Andante», plantea el único momento melódico de la obra, un enigmático motivo de la cuerda. Y a continuación Shostakovitch construye una singular pantomina instrumental, en la que los diversos instrumentos van recurriendo a todo tipo de efectos paródicos («glissandos» de los violonchelos, solos del bombo, recitativos de las maderas) extraordinariamente divertidos, pero carentes, en el fondo, de toda entidad musical. El coro final, si bien no tan excitante como el de la **Segunda sinfonía**, está mejor hilvanado que aquél al cuerpo de la obra. Esta, en conjunto, si bien resulta entretenida y hasta sorprendente, es excesivamente retórica y repetitiva;



lejos de la perfección arquitectónica de la **Primera** y del atrevimiento coordinado de la **Segunda**, la **Tercera** sólo venía a confirmar el extraordinario dominio técnico de su autor sobre la materia musical.

La **Cuarta sinfonía**, por el contrario, sí representaba un avance en la evolución del artista. Hasta ese momento, ninguna sinfonía de Shostakovitch había sobrepasado las dimensiones de una de las doce últimas composiciones en el género de Haydn: en la **Cuarta**, por el contrario, el discurso sonoro va a prolongarse por espacio de sesenta minutos. La orquesta utilizada es enorme: dos «píccolos», dos flautas, cuatro oboes, un corno inglés, un clarinete en Mi bemol, cuatro clarinetes, un clarinete bajo, tres fagotes, un contrafagot, cuatro trompetas, ocho trompas, tres trombones, dos tubas, seis timbales, triángulos, castañuelas, «wood-block» caja, dos pares de platillos, bombo, gong, xilófono, «glockenspiel», celesta, dos arpas, veinte violines primeros, dieciocho segundos, dieciséis violas, dieciséis «cellos» y catorce contrabajos. Al lado de todo esto, un trans-fondo evidente de «hacer obra», de evitar esa sospechosa banalidad que dominaba no pocos pasajes de sus tres obras precedentes para llevar a término una **Sinfonía** en el más trascendental sentido del término: el modelo es, indubitadamente, Mahler (la relación con Sollertinsky generaba su primer fruto), y, precisando más, su **Novena**. Pocas veces ha dado tan explícitamente un compositor la sensación de querer hacer «algo más», ir más lejos. Bien expresivas son las palabras de este esforzado Shostakovitch de veintiocho años, que declara en una entrevista mientras trabaja en la **Cuarta**: «No temo las dificultades. Se puede estar **más cómodo y seguro** siguiendo el camino de siempre, pero eso es **aburrido, sin interés e inútil.**»

David Johnson cita a Robert Frost al decir que la **Sinfonía número 4** es el mejor ejemplo del «camino no seguido»: ¿cómo habría sido la evolución de Shostakovitch si los sucesos del año 36 no le hubieran forzado a alterar radicalmente el curso de su carrera? Pero estamos adelantando nuevamente «temas de la Sinfonía»; detengámonos por unos instantes en el análisis de la **Cuarta**.

La obra tiene tres movimientos, enormes el primero y el tercero (veintinueve y treinta y un minutos, respectivamente), más simple en longitud el segundo (nueve minutos, aproximadamente). El «Allegretto» inicial no posee forma alguna determinada: se trata de una sucesión rapsódica de temas, ajenos a toda regla de reexposición o desarrollo, en la que el único motivo repetido a lo largo del movimiento es una idea de marcha, a cargo del fagot, que escuchamos al principio y al final del tiempo. Estamos, en realidad, ante un microcosmos sinfónico dividido en secciones, a la manera de las **Sinfonías 2 y 3**: un «Scherzo», una «Toccatá» para maderas en 2/8, un «Fugato», un breve «Adagio», etc. Como en el caso de la **Tercera**, lo más admirable de este desmesurado cuadro sinfónico es la habilidad técnica del compositor, sobre todo su imaginación tímbrica.

Con el segundo tiempo («Moderato con moto») entramos en otra ciudad: ¿«Viaje a Mahlerolandia», quizá? Ya había en el primer movimiento una curiosa cita mahleriana en las llamadas de cuco del clarinete en Mi bemol; ahora nos toca encontrarnos con un inconfundible «Ländler», encabezado por un tema (también a cargo del clarinete en Mi) que nos suena como una exacerbación del famoso motivo que inaugura el segundo movimiento de la **Novena** de Mahler («Im Tempo eines gemächlichen Ländlers»). El segundo tema de este «Scherzo» es igualmente mahleriano, pero ahora la aparición parece más rusa: como la melodía parece provenir del «Rondó-Burleske» de la misma **Novena**, que anticipa tantos «Scherzos» de Prokofiev, casi se puede decir que Shostakovitch ha cerrado un círculo. Después de un enloquecido fugado, el movimiento concluye con un extravagante pasaje rítmico a cargo de los instrumentos de percusión: nos interesa recordar este momento, pues en estratos muy posteriores de la obra de Shostakovitch va a reaparecer bajo circunstancias diferentes y con un cierto carácter autobiográfico.

El «Finale» es el movimiento más interesante de la obra: su anti-estructura previa podría sugerir que nos hallamos ante el mismo desmelenamiento de ideas del primer movimiento; no es así. Estamos ante un raro acto de canibalismo, en el que Shostakovitch se burla de sí mismo, fagocitando su propia música, una práctica «sui géneris» que el compositor volverá a llevar a efecto en ocasiones sucesivas. El esquema es éste: cinco secciones diferenciadas bajo las formas de «Largo»-«Allegro»-«Allegretto»-«Scherzo»-«Andante». La primera sección («Largo») es una marcha fúnebre que inicia el fagot: timbales «coperti», tratamiento camerístico, tema que pasa a través de las maderas...; en fin, asistimos a un sucedáneo distorsionado de la «Marcha fúnebre al estilo de Callot» de la **Primera sinfonía** de Mahler. La segunda sección, que deviene en rápida mutación de la marcha fúnebre, es otra marcha, ésta de corte más acelerado, cambiando la métrica de 4/4 a 3/4: cada determinado número de compases el tema parece cerrarse sobre un estrepitoso «ostinato» de dos notas. La tercera sección es, sin más, un relajado vals vienés («Ein wiener Walzer!», parafraseando a Boulez al descubrir un tema de 3/4 en «**Moses und Aron**», de Schönberg). Y aquí la singular broma de Shostakovitch comienza a hacerse aprehensible: los dos temas, «Marcha» y «Vals», que nos han sonado vagamente familiares, se nos presentan como caricaturas desfiguradas de la marcha y del vals que componían el sustrato básico en el primer movimiento de la **Sinfonía número 1**; Shostakovitch ha estado haciendo una gigantesca parodia de su propia obra. La burla explota bajo la presión de un «Gallop» (cuarta sección) en forma



de «Scherzo» que cobija, como sorpresa amarga, un «Trío» cuyo tema principal es un nostálgico solo de trombón, un verdadero recitativo para metal. (Es esta otra figura que reaparecerá constantemente en las sinfonías posteriores: el recitativo instrumental.) El «Scherzo» provoca un triunfal clímax, y todo contribuye a crear la impresión de que la sinfonía va a concluir apoteósicamente: pero las texturas se clarifican imprevistamente, la cuerda se estaciona en larguísimo pedal en un perfecto Do mayor, y poco a poco el viento va desapareciendo del cuadro sonoro (primero las trompetas, luego las trompas), hasta quedar sólo una flauta que canturrea unas notas conocidas y queridas. Al final, sólo el pedal de la cuerda y arpeggios de celesta. Shostakovitch ha hecho en los instrumentos una cita literal del «ewig, ewig» con que termina **La Canción de la Tierra**, de Mahler.

La **Cuarta** no se estrenó en 1935, ni en el 36: la partitura fue retirada por el compositor de los ensayos de Fritz Stiedry con la Orquesta de Leningrado. Sólo en diciembre de 1960 se interpretaría la **Sinfonía** por vez primera, en Moscú, bajo la dirección de Kiryl Kondrashin. En 1936 había estallado el escándalo de **Lady Macbeth de Mzensk**.

PERIPETIA

En 1932 había empezado en Rusia una nueva revolución: la que marcaba los nuevos cánones a seguir en la creación artística. Lunacharsky, el «hombre de Lenin», no era persona grata a los ojos del nuevo (y todopoderoso) secretario del Partido Comunista, José Visarionovich Stalin: aunque el admirable comisario de Cultura fallece en 1933, su estrella había comenzado a declinar años atrás. La nueva política soviética estaba estigmatizada por la reacción, el aislamiento y el «chauvinismo». El primer síntoma visible de los nuevos tiempos fue la constitución de la Unión de Compositores Soviéticos, nacida como un apéndice del Ministerio de Cultura: hasta 1957, la única revista dedicada a la música en la URSS fue el boletín de este Departamento, **Sovetskaya Muzyka**. Uno de los estrambóticos requisitos que este organismo exigía, y todavía hoy exige, de sus afiliados [Afiliado = Todo compositor soviético por el mero hecho de serlo] es la presentación previa de cualquier obra nueva, antes de su audición pública, por parte del autor ante sus colegas reunidos en asamblea; esta «presentación a prueba» ha de hacerse en reducción a piano («chernyi» en la nomenclatura oficial), para que, interpretada la pieza ante el Comité, éste delibere acerca de la **conveniencia** o no del estreno, **aconseje** al músico sobre la factura formal de su trabajo o **rechace** en bloque la obra; si el artista de turno, sometido a tan flagrante vejación de su libertad creativa, obtiene el «placet» de la asamblea, queda autorizado a orquestar su composición y en libertad de estrenarla. Ya desde 1933, esta alucinante burocracia supuso incontables problemas para Shostakovitch, que nunca escribe «desde el piano», sino que trabaja desde el principio sobre la partitura orquestal.

En 1930, el 12 de enero, Shostakovitch había estrenado su primera ópera, **La nariz**, según un libreto de Alexander Price que seguía el argumento del cuento de Gogol. Página mordaz, satírica, **La nariz** era el clímax de la fase experimentalista del compositor. **Setenta** personajes con diálogo, texto apenas cantado (¿«Sprechstimme à la russe»? y un repertorio de efectos orquestales que bordea el disparate: el trote de un caballo [celesta y percusión], las toses de un borracho [arpa, violín y maderas] y hasta ¡el sonido de una máquina de afeitar! [armónicos de los contrabajos]. **La nariz** posee, en el conjunto de la obra de Shostakovitch, un significado estético gme-

lo al que **Chout** tiene en la de Prokofiev; a partir de este peldaño en la escalada de lo grotesco, especie de expresionismo soviético que no sería inútil evocar de nuevo en la escena, al que también se unía la **Sinfonía número 3**, el compositor comprendió que el camino elegido no tenía salida. Y si en lo sinfónico la pretensión del «algo más» se materializó en la **Cuarta sinfonía**, en el teatro el horizonte amplió su campo a través de **Una Lady Macbeth del distrito de Mzensk**, escrita en 1931 según un libreto de Price basado en una historia de Leskov. La obra iba a ser la primera de tres óperas que reflejasen la condición de la mujer rusa en tres épocas históricas distintas.

En 1935 Stalin acudió al teatro para presenciar una ópera de Iván Dzerzhinsky, **Tikhii Don** («El Don apacible»). En el entreacto, Stalin charló entusiasmado con Molotov y Dzerzhinsky: la prensa reprodujo las palabras del primero, según las cuales esta obra era una perfecta interpretación del «realismo socialista» (término acuñado por Gorki). Había trascendido al dominio público que Dmitri Shostakovich había colaborado activamente en la orquestación de la obra de Dzerzhinsky; por ello, cuando en diciembre de ese mismo año Stalin asistió a una representación moscovita de **Lady Macbeth**, estrenada el año anterior con enorme éxito, nadie dudó que el régimen soviético se apresuraba a dar el espaldarazo de gloria a su primera figura joven. Pero no fue así. Stalin abandonó el teatro visiblemente disgustado, calificando la pieza de **pornofonía** (al menos, el dictador ruso encontró un término ingenioso).

El 26 de enero de 1936, **Pravda** publicaba un comentario sobre **Lady Macbeth** y el arte, en general, de la Unión Soviética, que se ha hecho desde entonces justa y tristemente famoso. Este comentario, según varios autores, habría sido escrito por el mismo Stalin. Tras calificar a la obra de «disonante», «muestra de bestialismo», «animalmente realista», «concierto de aullidos» y «artificiosa», el anónimo comentarista añadía:

«Shostakovich pretende 'hacerse el moderno', sin importarle cuál sea el precio; pero no basta con emborronar páginas. Este autor debe saber que la música teatral **tiene** que evocarnos la gran ópera tradicional, y que la música sinfónica ha de ser **clara y explícita, simple y directa.**»

El planteamiento es elocuente; vuelvo a mi antiguo artículo, a un apartado que llamé entonces «los años del temor»: «Para los planes quinquenales, Schönberg, Stravinsky o Bartók no son productivos.» Lo más irónico de esta furibunda marcha atrás propugnada por el régimen staliniano es su monumental reaccionarismo, es decir, la realización fáctica de ese famélico «slogan»: música sencilla para la gente sencilla, supone un retorno, y hasta una descarada imitación, del período romántico europeo, lo que en 1936 no era sino un estruendoso manifiesto de extrema derecha musical, frente a la «izquierda» que simbolizaban hombres como Schönberg o Webern. Y esta paradoja se ha mantenido hasta el día de hoy, en que el «carquismo» sonoro de la URSS permanece insuperado.

Nace así la **Sinfonía número 5** de Shostakovich, subtitulada «Respuesta de un artista soviético a unas **críticas justas**». Yo, sinceramente, no sé qué decir de esta «obra», porque la odio. Tacharla de «mala» es quedarse corto. La adjetivación terrible de Rostand («puñado de migajas caídas de la mesa en un banquete romántico») es casi benigna. Yo me niego a analizarla, porque no se puede hacer en serio: sólo un movimiento, el tercero, un «Largo», merece salvarse de la hoguera; sí, en realidad, este movimiento, aislado, sin conectarlo a los otros tres engendros que lo franquean, es el mejor pasaje **estrictamente** sinfónico que Shostakovich había escrito hasta ese momento. El resto de la partitura, desde las pretenciosas quintas iniciales hasta los zambombazos finales de timbal y platillo en modo mayor, es esperpéntico; la mejor etiqueta para el «Finale» sería ese estupendo término inglés, intraducible al castellano, denominado «bombastic».

Hay dos aspectos que quiero señalar en relación a la **Quinta**. Uno es reflejo del reaccionarismo artístico al que antes aludía: la «contestación» de Shostakovich a la acusación que se le hace de «formalismo» es escribir su más abstracta y «formal» sinfonía (respeto devocional del sonatismo) hasta esa fecha. Dos: durante mucho tiempo, yo consideré esta obra (y así lo escribí en el 71) como la más genuina manifestación del intervencionismo policial en la creación artística. Sin embargo, en las notas que cité al principio del trabajo, Enrique Franco aludía al «viraje» estético de Shostakovich como una actitud voluntaria del compositor: sin ocultar que hubiera imposiciones, el paso del experimentalismo al conservadurismo es, según Enrique Franco, una característica temperamental del músico. Durante cierto tiempo me rebelé contra esta apreciación. En 1974, empero, tuve la oportunidad de viajar a la Unión Soviética, y una de mis sorpresas fue constatar en qué medida la «vuelta atrás» («gloriosa tradición», etc.) era un sentimiento colectivo y arraigado en aquellas personas que mantenían contactos con la vida cultural rusa. Mi estancia coincidió con el Congreso anual de la ya mencionada Unión de Compositores Soviéticos (al que, por cierto, asistió como invitado el subcomisario técnico de Música, Antonio Iglesias), y las diversas publicaciones que el organismo iba editando no podían ser más llamativas: enjundiosos análisis de las espantosas sinfonías de Khrennikov, «estimulantes» artículos (sabe escribir, lo cual me llamó la atención) del eminente Aram Khatchaturian sobre la «pobreza melódica» (**sic**) de la vanguardia europea,

etcétera. Y aún más importante: la seria afirmación, corroborada en la charla privada, de que si hacia 1936 se había vuelto la espalda a Europa en lo artístico, tal postura no había reportado sino beneficios. Pienso, por todo ello, que Enrique Franco acertaba mucho en su teoría, que quizá habría que ampliar, no sólo de Shostakovich, sino a la generalidad de la población rusa: la marcha atrás, el reaccionarismo, el «tchaikowskismo» de la música soviética desde 1936 en adelante responde a un (extraño para nosotros, lógico para ellos) sentir colectivo nacional. ¿Inducido? Desde luego, tampoco abandono yo mi teoría del «policialismo cultural»; pero lo cierto es que el efecto acaba por devorar a la causa, y en esos años anteriores a la segunda guerra mundial resulta muy difícil diferenciar en Rusia la **coacción** de la **coopción**.

Quizá, en aplicación de la justicia conmutativa, debería mencionar el enorme cariño que Shostakovich ha mostrado siempre hacia la **Sinfonía número 5**: una de las características más apreciables del músico ruso, que es un formidable vitalista, es su capacidad para encontrar provecho en los momentos difíciles, y, en cierta medida, la muy mala **Quinta** le obliga a tomar (a la fuerza) una dirección concreta en un instante de su evolución en que los caminos abiertos frente a él eran muchísimos. La disyuntiva es terriblemente peligrosa, porque el uso del condicional siempre implica una cierta ciencia-ficción musical, pero cabría la pregunta: si no hubiese compuesto la **Quinta**, ¿habría algún día llegado Shostakovich a escribir sus dos obras maestras, las **Sinfonías 13 y 14**, sobre todo esta última?

Aún hay algo más al principio de esta etapa, bisagra en la vida creativa del compositor: el refugio en la música de cámara. Terminada la **Quinta**, Shostakovich permanece sin escribir durante un año: en crisis su estética, indeciso ante la nueva ruta que ha tomado, el músico no acierta a plasmar ideas convincentes. En 1937, y como si se tratara de un ejercicio de Conservatorio, Shostakovich escribe un sencillísimo **Cuarteto**. Volviendo a sacar frutos positivos de la adversidad, el artista abre una nueva vía en su mundo sonoro: comienza el ciclo, imposible de comentar aquí, de los **Cuartetos**. A partir de este momento, coexisten dos Shostakovich: el ditirámico y ruidoso de los grandes frescos sinfónicos e implacables cantatas, y el íntimo, adusto y progresivamente profundo de la música de cámara. Un día llegará, a pesar de ello, en que los dos mundos habrán de fundirse, o, mejor, en que el Shostakovich íntimamente grande de los **Cuartetos** se posesionará del sinfonista; pero en 1937 faltan casi treinta años para que esto suceda.

Es lástima no poder extenderse un poco en la página que origina la crisis (condena oficial, cambio de postura, entrada simultánea en el «camerismo»), **Lady Macbeth de Mzensk**. Retirada de los escenarios rusos, sólo en 1962 volvió a escucharse esta ópera en una revisión del compositor (que limaba muchas de las «disonancias» originales) bajo el título de **Katerina Izmailova**. Será necesario estudiar algún día **en serio** las estrechas relaciones de esta obra con el **Wozzeck**, tan admirado por Shostakovich, y, aún más fascinante, las increíbles vecindades de la protagonista con la **Lulú** del mismo Berg (¡qué coincidencias de textos entre la **Canción de Katerina** y la **Canción de Lulú!**), una pieza que, en 1933, es muy dudoso hubiera sido oída o leída por el músico soviético.

* * *

No soy un hombre nuevo.
¿Por qué ocultarlo?
Cuando intento alcanzar
a las huestes de acero,
me quedo con un pie en el pasado,
con el otro resbalo y caigo al suelo.

Serguei Essenin (1924)

La **Quinta Sinfonía** abre la tríada que los musicólogos rusos denominan «sinfonías heroicas», comprendiendo, junto a aquella, la **Sexta** y la **Séptima**. Yo creo que sería más exacto llamarlas simplemente «sinfonías horribles». De cualquier forma, voy a respetar el esquema, aun a riesgo de provocar un corte ficticio entre la **Séptima** y las **Sinfonías 8 y 9**, obras «de guerra» las tres; pese al parentesco cronológico, es injusto contemplar con la misma lente una obra mediocre, como es la **Séptima** («**Sinfonía Leningrado**»),



con una verdadera gran obra (la primera página maestra en el ciclo del músico) como es la **Octava**.

De estas tres «sinfonías heroicas», la más digna es, con diferencia, la **Sexta**. Tras el silencio provocado por la crisis de 1936-37, Shostakovitch vuelve a escribir para la orquesta en 1939: entre estas dos fechas, el bagaje decisivo del primer **Cuarteto**. Acaso el mayor atractivo de la nueva obra sea su carácter híbrido; a la vez que se respeta el sendero marcado por la **Quinta** (simplicismo formal, claro tematismo, audición «sin problemas», tonalidad reconocible), se vuelve con cierta nostalgia a ese universo empezado a explorar en la **Cuarta** y abandonado luego con apresuramiento (el «camino no seguido»); y este retorno, un poco de tapadillo, a una obra que es especialmente querida por su autor, se advierte sobremedida en el primer movimiento de la **Sinfonía**, en el que Shostakovitch se produce de acuerdo con las dos características más determinantes de la **Cuarta**, el mahlerianismo y el querer hacer «algo más», patentizado aquí en un tiempo lento de casi veinte minutos. Y de veras que Shostakovitch logra **algo más**, porque este «Largo» inicial se erige como una de las páginas más reflexivas y profundas del compositor. Apenas comenzada la obra se asiste a un pasaje fugado, en el que la fuente de inspiración es Bach, en un sujeto de canon en segundas tratado con severa grandeza. Con todo, es la sección central el pulmón del movimiento: imprevisiblemente, la orquesta enmudece y sólo se oye la voz quejumbrosa del corno inglés, que entona un extraño motivo de cuatro notas, repetido machaconamente en una fluctuación constante entre Fa mayor y menor; calla el corno inglés, y, como un milagro sonoro inesperado, las trompetas con sordina musitan en la distancia el tema de marcha escrito para los mismos instrumentos por Mahler en el «Andante» de su **Novena**, la obra que tanta influencia tuviera sobre la **Cuarta** del músico soviético. El tema genera un episodio clímax, y tras él crea Shostakovitch una evanescente «suspensión» de 70 compases, en la que se da un sutil juego politonal entre Si bemol (mayor y menor) y Fa menor. Todavía en la «Coda» habrá otra cita de la **Novena** de Mahler, la del motivo, expuesto por el arpa al principio de aquella obra, evocado ahora por el timbal en «pianissimo».

El segundo movimiento, «Scherzo», vuelve a evocar un ambiente mahleriano, el del tercer movimiento de la **Sinfonía número 3**, siendo de destacar la luminosa instrumentación. El «Finale», pretendidamente grotesco, especie de «Gallop a la Offenbach», no es en absoluto despreciable, y muestra en qué medida la ironía de la **Primera sinfonía**, transformada en bufonada en la **Tercera**, empezaba en la **Sexta** a convertirse en sarcasmo. Es interesante apuntar que algunos de estos momentos de «grotesquería» deliberada («Finale» de la **Sexta**, «Scherzo» de la **Octava**, principio de la **Novena**) pertenecen, en su mismo disparate, a lo mejor y más original de la escritura sinfónica de Shostakovitch.

¿Os acordáis del hielo en la garganta cuando el tropel de la barbarie ciega desbordó su estridencia en nuestro suelo sembrándolo de invierno sin promesas?

Boris Pasternak (1890-1962)

En 1941 las fuerzas blindadas de la Wehrmacht penetraban en territorio ruso. El éxito inicial de las tropas alemanas, en una apisonante «Blitzkrieg», es enorme. A Moscú llegan noticias de que las divisiones hitlerianas son recibidas con entusiasmo en muchas poblaciones: la realidad es que el III Reich ha invadido un país infeliz y amargado, dominado por el terror de un control policial férreo. De inmediato se aflojan las ataduras socio-político-étnico-culturales que tan celosamente se habían tendido en torno a la población rusa desde 1932, y a todos los niveles se intenta inflamar a las masas de patriotismo a ultranza: la célebre intervención radiada de un Stalin que, con voz entrecortada y sollozos intermitentes, pide a sus compatriotas plena colaboración para **salvar el santo suelo ruso** es una maniobra maestra en una campaña perfec-



tamente trazada. Y, al igual que en 1936, el mecanismo vuelve a funcionar: la respuesta colectiva es expresiva y generosa, los alistamientos voluntarios son masivos, la defensa de las ciudades es llevada a causa común. El que ciertos grupos raciales desaparezcan literalmente del mapa de la URSS es un dato menor, que pronto se olvida; así, por ejemplo, el aniquilamiento global de las comunidades judías en Babi-Yar, ejecutado con el beneplácito tácito de las autoridades soviéticas.

El sitio de Leningrado sorprende a Shostakovitch en la antigua capital imperial. Alistado en las fuerzas de sanidad, el compositor, contagiado del ardor patriótico general, comienza su **Sinfonía número 7 («Leningrado»)**. Posteriormente es evacuado con su familia al centro de Kuibyshev, cercano a Moscú; otros artistas (Prokofiev, Miaskovsky, Eisenstein) son trasladados a Alma-Ata.

En 1942, la Orquesta del Bolshoi, dirigida por Samussoud, da a conocer la **Sinfonía número 7**. En medio de un éxito sin precedentes, muy superior al que en su día tuviera la **Primera sinfonía**, la obra se convierte en la bandera musical de la nación invadida. La repercusión exterior es aún más desafortunada: Toscanini, Stokowsky y Rodzinsky se disputan la primacía de la primera interpretación fuera del territorio soviético. En un trayecto jamesbondiano, el microfilme llega a América, vía Teherán-El Cairo-Sahara-Canarias, a manos de Arturo Toscanini, que interpreta la partitura en Estados Unidos tres meses después del estreno ruso.

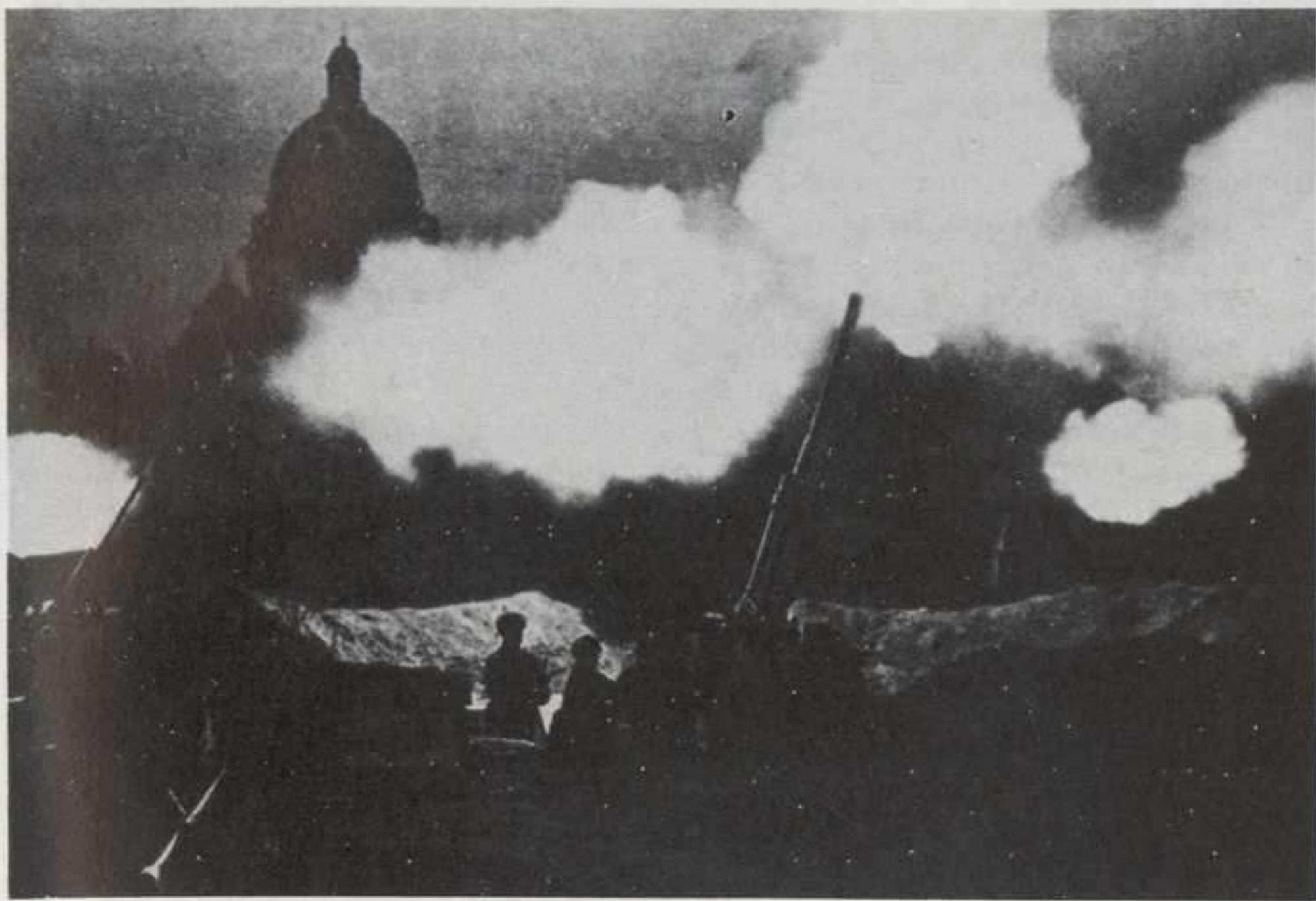
Y bien: ¿cómo consideramos ahora, a más de treinta años de su nacimiento, esta macrosinfonía (orquesta gigantesca, setenta minutos de duración)? En nuestros días hay opiniones para todas las preferencias: Michel Hoffmann habla de «chef-d'oeuvre», mientras que Ernest Newmann dice de la obra, con mordacidad deliciosa, que «encontrarla en el mapa musical supone ir al grado 70 de longitud y al último de pesadez». En mi opinión, Hoffmann sobrevalora la pieza; Newmann acaso exagera, pero yo no atacaría demasiado su epifonema. La **Leningrado** es página que, tras disfrutar durante y después de la guerra de popularidad desatada, fue pasando, a partir de los años 50, al limbo musical: yo mismo, en mi comentario del 71, la calificué de «ejemplo supremo del panfleto neuro-político». En la actualidad, sin embargo, aunque la obra no llegue a gustarme, no la encuentro tan descaradamente mala. Los dos movimientos centrales, «Scherzo» y «Adagio», suenan más a Prokofiev (e incluso a Stravinsky) que a Shostakovitch, pero son bastante soportables. Ya en mi crítica a la grabación de Svetlanov explicaba mi «descenso de indignación» con respecto a la **Sinfonía**. Por otra parte, el discutidísimo primer movimiento, a pesar de su famoso y machacón «crescendo» en forma de marcha, estilo **Bohémico**, de Ravel, me ha parecido siempre que portaba a la vez una carga de provocación y de excitación condicionada del auditor nada indignas de estudiarse. En mi trabajo de **Reseña** escribí al respecto que «esa representación maquinista de un ejército en movimiento, con su tema en «ostinato» que llega a convertírsenos en tortura mental, es un ejemplo explosivo que Shostakovitch condiciona a la reacción del oyente», y en este punto no he cambiado mis ideas. El «Finale» eso sí, es malo de solemnidad, movimiento sencillamente espantoso, quizá aún más pestilentemente triunfalista que el flojísimo tiempo último de la **Quinta**.

Quiero referirme a un punto marginal de la obra, el tema de marcha ya citado del «Allegretto» inicial. Lo toma Shostakovitch, con macabro sentido del humor, de **La viuda alegre**, de Lehar: al reflejar con él a un ejército (en su caso el alemán) estamos ante una parodia, una nueva «grotesquería» del compositor. Cuando Bartok, en el «Intermezzo interrotto» de su **Concierto para orquesta** lo cita desfigurado, estamos ante una parodia de otra parodia. La idea de Bartok es muy buena, pero, al mismo tiempo, también demuestra que no comprendió que esta recalitrante marcha ya era, de por sí, una caricatura. Es, de todas formas, comprensible la crueldad de la cita en Bartok: basta recordar que el gran creador húngaro se moría físicamente de hambre en Norteamérica mientras la radio transmitía a todas horas la **Sinfonía** de Shostakovitch.

* * *

Existe en toda la música de Shostakovitch una especie de movimiento pendular, según el cual su descomunal espectro creativo le permite pasar con pigmentación camaleónica de la vulgaridad a la hondura en espacios sucesivos. El ansia de «épater le bourgeois» a toda costa, que tanto condiciona la **Tercera sinfonía**, se contrapesa con la búsqueda de trascendencia que anida en la **Cuarta**. La gratuita prosopopeya del «Finale» de la **Quinta** se complementa con el emotivo intimismo del «Largo» que abre la **Sexta**. Así, tras la miseria disimulada a platillazos que porta la **Séptima** en su pésimo movimiento último, se presenta el panorama aletargado, brumoso, profundamente triste de la sensacional **Octava**, verdadero «paisaje después de la batalla», según el título de la película de Andrzej Vajda.

Porque es éste el primer aspecto a destacar del **Op. 65**, página de 1942-43: su solidez estructural; no hablo de solidez en la acepción de «mazacote», en la cual encajarían la **Quinta** o la **Séptima**, sino de percepción «in toto» de la obra. Prescindiendo de la radiante perfección arquitectónica de la **Primera**, todo el ciclo sinfónico de Shostakovitch se ve afectado, hasta la **Octava**, de desequilibrio interior: con esta obra se rompe la cadena, pues en ella no se puede hablar de secciones o movimientos mejores unos que otros, sino que hemos de referirnos al montante global del con-



junto. Y éste, la **Sinfonía** íntegra, es una obra maestra, la primera página verdaderamente «redonda» del ciclo. Por otra parte, su medidísima estructura no sigue en nada el patrón clásico de la **Primera**, sino que se ampara en un plan muy original, consistente en cinco movimientos: un «Adagio», dos «Scherzos», un «Passacaglia» y un «Alegretto», unidos los tres últimos tiempos. Hay también un cierto sentido cíclico, manifestado en la reaparición del epicentro climático del «Adagio» inicial en el enlace entre «Scherzo II» y «Passacaglia», así como en los compases anteriores a la «Coda» de la obra. Anoto un dato en el que creo no ha reparado ningún estudioso de la partitura: en demostración pasmosa de proporcionalidad arquitectónica, el número de compases que hay entre el comienzo de la obra y la primera aparición del mencionado clímax, y el que hay entre su postrera presentación en el «Finale» y la conclusión misma de la pieza, es exactamente el mismo: 156 barras de compás. Además, inspirándose una vez más en ese modelo que tanto admira, la **Novena** de Mahler (obra que Shostakovitch demuestra conocer hasta sus más íntimos recovecos), de la misma forma que la **Sinfonía** de Mahler comienza y termina con la nota La entonada por los violonchelos, la composición de Shostakovitch empieza y termina sobre la nota Do, también en voz de los «cellos».

La **Octava** es obra que hasta hace sólo unos años había pasado prácticamente inadvertida en el ciclo del músico soviético: buena parte del interés que actualmente se profesa en Occidente a esta pieza puede atribuirse con justicia a la genial (y fidelísima) interpretación de André Previn, afortunadamente llevada al disco (¡y editada en España!).

Shostakovitch comienza la **Sinfonía** con unos saltos de quintas en las cuerdas graves, que no dejan de evocar el petulante arranque de la **Quinta**; pero la atmósfera es aquí más tenue, difuminada y mucho más sombría. Se percibe una contenida sensación de tragedia que en pocos minutos se plasma en ese tremendo clímax orquestal al que antes aludí, centrado en tres escalofriantes descargas en «crescendo» de la percusión. El «tempo» cambia a «Allegro», y no es difícil distinguir en una pronunciada frase de las trompas una cita desfigurada del tema inicial de la **Tercera sinfonía** de Mahler; y por medio de esta cita se produce uno de esos extravagantes momentos de autoburla exclusivos de Shostakovitch; el tema mahleriano pasa de corcheas a negras, y de repente lo que se está oyendo es una grotesca parodia del «Finale» de la **Quinta** del propio Shostakovitch. ¿Hace falta recordar la parodia a la que el músico sometía, en el «Finale» de su **Cuarta**, al primer movimiento de la **Sinfonía número 1**? Comenté más arriba el cariño de Shostakovitch hacia su **Quinta**; de cualquier modo, el artista nunca ha disimulado su muy poca estima hacia el charanguero final de la obra. Una anécdota es especialmente significativa: en 1965, André Previn, que es primerísimo intérprete de la música rusa, escribió a Shostakovitch preguntándole cómo consideraba debía tocarse el «Finale» de la **Quinta**, lenta o rápidamente; la respuesta de Shostakovitch fue maravillosa: «Tóquelo como quiera, ¡va a dar lo mismo!» Evidentemente, oyendo la **Quinta sinfonía** (que es de 1943) uno puede ya presentir esa famosa contestación del músico. La crueldad de la burla no concluye, con todo, en la cita paródica: el tema, en una última mutación, se transforma, atención, en la «Marcha alla turca» de la **Sonata número 11** de Mozart. Retorna el tiempo a «Adagio», y antes de concluir el movimiento se escucha una repetición abreviada del clímax.

El primer «Scherzo», como ya ocurriera con parecido movimiento de la **Cuarta**, tiene su inspiración en el «Rondo-Burleske» de la **Novena** mahleriana. Entramos así en el bloque de los tres últimos tiempos. El segundo «Scherzo», un «moto perpetuo» puntuado por «glissandos» irónicos que se van repartiendo todas las familias instrumentales, es uno de los mejores ejercicios de orquestación del músico. El final del mismo es una abrupta reaparición del clímax del «Adagio», que conecta de inmediato con el hermosísimo «Passacaglia», verdadero corazón de la obra, en el que Shostakovitch alcanza grados de hondura casi religiosa: no hay un solo

«forte», sólo la amarga, procesional cantilena de la cuerda, a veces secundada por la flauta, que evoca, en ese ritmo tan cercano al universo de Bach, un ambiente (repito: año 43) oscuro de soledad sin rebeldía, sin lucha, teñido de contenida tristeza. El «Alegretto», que introduce el solo de fagot, da la impresión de traer un forzado cambio de panorama con su ritmo sincopado y sus motivos irónicos, un poco a lo Prokofiev; pero, por última vez, el clímax del «Adagio» irrumpe con sus tres explosiones sucesivas: en unos momentos de indecisión, el quebrantado «Alegretto» intenta rehacerse con un recitativo del clarinete en el que parece resonar la voz del Stravinsky de **La Historia del soldado**. El esfuerzo es vano; el «Passacaglia», grave y mayestático, se escucha nuevamente, pero ahora, acierto formidable de Shostakovitch, sin su melodía: solo su ritmo es perceptible en las voces graves. Los violines inician el largo pedal en Do, al que, en progresivo «diminuendo», van presutando adhesión las restantes cuerdas: como al final de la **Cuarta**, el pedal parece perderse en la lejanía, en busca de una solución que no se encontrará nunca.

Concluye la guerra. Son ahora, en 1945, las tropas rusas las que avanzan sobre el territorio alemán en una contraofensiva asoladora. En Rusia se pregona, se canta el advenimiento de la «época de liberación». Robert Rozhdestvensky escribe sus poemas de «requiem», a los que años más tarde pondrá música (horrible) Kabalevsky, Khatchaturian gesta su espantosa **Sinfonía número 2**, Prokofiev compone su **Oda al fin de la guerra** para ocho arpas, cuatro pianos, trompetas y contrabajos (!), y su cantata **Florece, tierra poderosa**; Miaskovsky llega a su **Sinfonía 25...**; en fin, una «âge d'or» musical.

¿Qué hace, en tanto, Dmitri Shostakovitch, el sumiso artista que en 1936 había aceptado «unas críticas justas», el patriota que había exaltado a la nación con su **Sinfonía «Leningrado»**? Bien; dejando aparte la amargura de la **Octava**, el anuncio de que el músico trabaja en una **Novena sinfonía** coincide con el final de la guerra. Desde tiempo atrás ha indicado Shostakovitch su interés por componer algún día una sinfonía coral. ¿Qué mejor oportunidad que esta **Novena**, cifra mágica para cualquier sinfonista, ocasión ideal para la exaltación del triunfo militar? «Sutilmente», se le apunta al compositor el buen recibimiento que puede obtener una pieza de estas características.

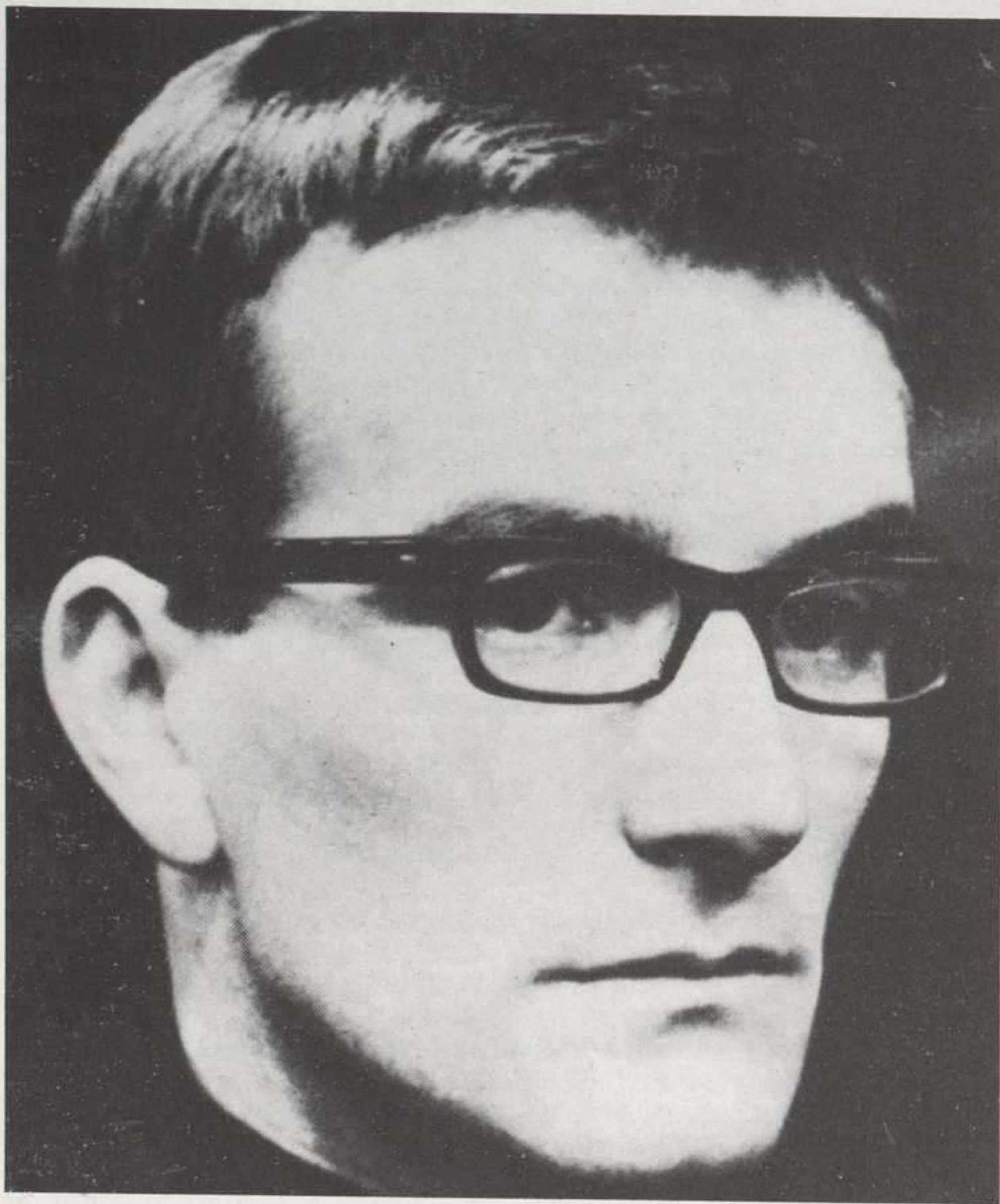
Cuando el 3 de noviembre de 1945 Mravinsky estrena la obra en Leningrado, lo que el auditorio escucha es cualquier cosa menos «una **Novena**»: Shostakovitch ha escrito una pieza semicamerística, cuya duración no sobrepasa los veintitrés minutos, en la que toda su vena burlesca parece darse cita en instantes de verdadera charanga. «Demostración consumada de que la música circense puede llevarse con éxito a la sala de conciertos», escribí acerca del primer movimiento en mi trabajo del 71. Las palabras de un testigo del estreno, Rabinovitch, son de sobra expresivas: «Nos habíamos preparado para oír un nuevo fresco monumental, algo que teníamos el derecho de esperar del autor de la **Séptima sinfonía** (...), sobre todo en un momento en el que el pueblo soviético y el mundo entero festejaban la victoria sobre el fascismo. Pero nos tocó escuchar algo completamente diferente».

En pasajes como los movimientos extremos, Shostakovitch parece haber acumulado todo su universo de fantasmagoría grotesca y convertir en morbo sarcástico su torrente particular de ironía: la autocita se manifiesta en el tercer movimiento (caricatura del «Scherzo» de la **Sexta**) y en el paroxístico «Finale», en el que el músico vuelve a insistir sobre la desfiguración de la marcha de la **Primera sinfonía**. Pero la burla no se detiene en esto: el primero de los cinco movimientos (los tres últimos están unidos, al igual que en la **Octava**) es, sin duda, la secuencia más delirantemente cómica concebida por su autor, con un redoble erigido en protagonista discursivo y un trombón que trata a saltos de restablecer la tonalidad. Aún más: Robert Layton cree que algunas «andanadas» del tiempo último van dirigidas a Khatchaturian; yo me atrevo a precisar un poco más: el «tema» que se entona entre los números 96 y 97 a toque de tambor proviene del «ballet» **Maskarade**, del compositor armenio.

De otro lado, el «Moderato» situado en segundo lugar no deja de evocar, con sus fluctuaciones entre mayor y menor, el cosmos cansado de la **Octava**, como una tímida demostración de que tras la mueca y el cinismo se esconde una fría desesperanza.

No sé si en este apartado de la obra sinfónica de Shostakovitch se pueden dar epígrafes medianamente definidores: llamé «experimentales» a las cuatro primeras páginas y acepté el hediondo calificativo de «heroicas» para las tres siguientes. Acaso en el estrato iniciado con la **Octava** bien podría hablarse de «sinfonías de duda» o «de vacilación»; quizá también, a la luz del magma sónico que irradian la **Octava** y la **Décima**, no sería descabellado hablar de «sinfonías de soledad». Por lo menos, así podría reseñarse la situación de Shostakovitch a partir de los hechos de 1948. Van a mediar ocho años entre la **Novena** y la **Décima**: en ese largo período queda flotando como única página trascendente el «Passacaglia» del **Tercer cuarteto**, la respuesta camerística a aquel similar movimiento de la **Octava sinfonía**.

Si hubiera yo sabido lo que pasa
la vez primera que volqué mi pecho:
que del verso de sangre brota sangre;
que puede estrangularte el sentimiento.



Maxim Shostakovich, hijo del compositor, que ha obtenido renombre internacional como director de orquesta.

la verdad es que habría renunciado de antemano a quemarme en ese fuego... ¡Pero fue tan pequeño el primer soplo... la meta parecía estar tan lejos...!

Boris Pasternak (1932.)

Andrei Andreievich Zhdanov. Un nombre para la historia. Su significación en la vida artística de la Unión Soviética es exactamente opuesta a la de Anatol Lunacharsky. Si éste fue el «hombre cultural» de Lenin, Zhdanov lo fue de Stalin; sobre todo del último Stalin, el de post-guerra, el «Vozhdia» (padrecito) atrincherado dictatorialmente tras los muros del Kremlin. Zhdanov fue para el arte y la cultura lo que Beria había supuesto para el orden público y el sistema policial: el símbolo del control férreo, represivo, de la vida intelectual.

El primer eslabón de la cadena se forjó con la literatura: en 1946, en Leningrado (¡siempre en Leningrado!), se publicaron ciertos artículos de contenido crítico debidos al humorista Zoschenko y a la poeta Akhmatova. Y de un modo semejante a lo que había acaecido diez años antes con *Lady Macbeth de Mzensk*, en *Pravda* apareció un artículo condenatorio de «determinados procedimientos lingüísticos»: al parecer, el «Vozhdia» se había vuelto un experto en esta materia de la noche a la mañana. La condena de los escritores no se hizo esperar, y su instrumento fue Andrei Zhdanov. Por de pronto se prohibió en las escuelas regionales la enseñanza de lenguas forales; más tarde se obstaculizó la edición de obras de determinados autores, algunos de ellos pioneros de la revolución, como Boris Pasternak o la misma Anna Akhmatova.

En 1948 llegó el turno de los músicos. Zhdanov sostuvo una serie de encuentros con diversos autores que culminaron en el «Primer Congreso General de la Unión de Compositores Soviéticos». Tras acumular varios «dossier» de «pruebas» en contra, Zhdanov presentó una comunicación al Partido (el famoso «Manifiesto Zhdanov») en la que se condenaban de forma oficial las actividades de la mayor parte de los músicos rusos en una terminología que evocaba con fuerza los parlamentos de la década anterior. La base del ataque era, una vez más, una ópera: *Velikaia Druzha (La Gran Amistad)*, página hoy olvidada de un ilustre desconocido, el mediocre Vano Muradieli. Pero los cañones de Zhdanov apuntaban a otras posiciones, como puede deducirse de este párrafo:

«La situación es particularmente adversa en el campo de la creación sinfónica y de la música de ópera. Se trata aquí de compositores que propugnan una orientación formalista y antipopular. Esta tendencia se manifiesta, sobre todo, en las obras de Shostakovich, Prokofiev, Khatchaturian, Miaskovsky, Shebalin, Kabalevsky y Popov, en donde la música revela de una manera evidente ciertas **desviaciones** formalistas de tendencia musical **antidemocrática, extraña al pueblo soviético y a sus gustos artísticos.**»

Hay en este pasaje del «Manifiesto» dos características que conviene no perder de vista. La primera directamente relacionada con el sujeto de este estudio, es la colocación de Shostakovich en el primer lugar de la lista de compositores «malditos»; como dato marginal, es curioso advertir que Zhdanov ha propuesto un aceptable orden de importancia creativa, situando a Shostakovich y a Prokofiev al principio del catálogo. La segunda nota se refiere a los vocablos técnicos de la condena, con ese «antiformalismo», palabra sacrosanta, que, como explica con ácido humor Solzhenitsin, en Rusia siempre equivale a «purga».

Un mes después de esta comunicación, en marzo de 1948, se editaban unos «reglamentos» emanados de esta especie de «ley de bases», en los que se especificaban las obras de aquellos autores citados que quedaban sujetas a interdicción expresa; en el caso de Shostakovich se apuntaban las **Sinfonías octava y Novena, prohibiéndosele**, además, estrenar cualquier tipo de obra orquestal. Se producen autoconfesiones y peticiones de exculpación que en algunos casos (clarísimamente, el de Prokofiev) alcanzaban el patetismo. En los cinco años que van desde 1948 a 1953 se operan cambios y retrocesos que sólo pueden explicarse en un contexto de «Estado de terror», como contraposición a un «Estado de derecho». Aunque, como sagazmente ha resaltado Dale Krebs, el «crescendo» represivo del final de los 40 no es sino la manifestación última de una corriente política abierta en 1932 y momentáneamente aligerada en los años de guerra. La vigilancia cultural de Zhdanov en el campo musical habrá de llegar hasta la edición de un libro, *Puti razvitiia sovestkoi muzyki*, también llamado «la biblia gris», en el que al compositor ruso se le exponen con detalle las reglas que debe seguir para llevar a buen término una obra: «qué acordes son recomendables, cuáles no; esquemas de las formas técnicas más asequibles al auditorio, análisis de los errores musicales del pasado, llamados «crímenes», en el que se cita a «criminales» tales como Mahler, Schönberg o Stravinsky; recomendaciones para el empleo de los coros, fomento del abandono del género camerístico, citas de canciones revolucionarias que se aconsejan como posibles temas, etc. Todo esto puede parecer de película de ciencia-ficción; pero debo insistir en que estoy relatando hechos reales, **que han ocurrido.**

La redención pública se busca afanosamente como cauce único para poder estrenar. Terribles resultan las palabras de Prokofiev: «Reconozco haber sido **culpable** de atonalismo en algunas de mis obras». Shostakovich es de los pocos que no redactan escritos de «mea culpa»; busca, pese a ello, la forma de rehabilitarse. Lo consigue (a medias) con su malísimo oratorio **El canto de los bosques**, compuesto como homenaje a... la Tercera Ley Agraria. En 1949 se le otorga el Premio Stalin por esta página y se le autoriza a viajar al extranjero; pero su situación sigue siendo difícil. La prohibición de estrenar obras orquestales se mantiene; por otra parte, ha sido expulsado de su cátedra de Composición del Conservatorio de Moscú (al que había pasado desde Leningrado al concluir la contienda bélica), y aunque realiza diversas gestiones, tras la concesión del Premio Stalin, para reintegrarse a su puesto docente, no consigue autorización para volver a ejercer la enseñanza. Y lo extremo del caso es que Shostakovich, comunista convencido, no se rebela, externamente por lo menos: como en 1936, **acata** las decisiones de las jerarquías oficiales. ¿Cobardía? ¿Convicción? Es difícil entender la actitud la actitud peculiarísima del músico. Posiblemente, en toda la historia del régimen soviético no hay un artista de su talla más denostado oficialmente; a la vez, ninguno se ha mostrado más respetuoso con la jerarquía que Shostakovich. Para completar este cuadro de despropósitos debo añadir un dato hasta ahora no citado, y es que Shostakovich **no es** miembro del Partido Comunista: lo va a ser más tarde, en los años 60; pero hasta esa fecha, aun siendo desde muy joven un marxista devoto, se niega sistemáticamente a afiliarse al Partido.

La música de películas parece ser la única salida viable para un artista al que no se le permite estrenar en concierto: más de trece bandas sonoras escribe Shostakovich en esos años. Y aunque tampoco se estrenan, sus **Cuartetos** vuelven a ser su refugio de soledad; los números 4 y 5 se añaden a una serie que precisa, cada día más, el contorno austero de un creador volcado en lo externo al zambombazo permanente de **El canto de los bosques** o de la música fílmica para **La caída de Berlín**. Como «obras aparte», quedan también sus extraños **Poemas hebraicos** y sus **24 Preludios y Fugas**, de 1950, año del bicentenario de Bach.

En 1953, en marzo, el Kremlin difunde una noticia que la población rusa acepta con incredulidad: José Stalin, el «Vozhdia», ha muerto. En diciembre de ese mismo año, Yevgueni Mravinsky estrena en Leningrado (¡siempre en Leningrado!) la **Décima sinfonía** de Shostakovich.

Es evidente que Shostakovich ha escrito su **Sinfonía** durante los años de «veto». El estilo, la construcción, los postulados formales, el resultado tímbrico aseveran que estamos ante una **Octava** «purificada», ante una obra que se convertía, una vez más, en símbolo. Y es que, como ya avancé al comienzo de este estudio, la simbiosis entre la obra de Shostakovich y su momento histórico es plena. La **Primera sinfonía** había sido el estandarte sonoro de las aspiraciones artísticas de la joven república en los años 20; la **Quinta**, la representación del «retorno» tras el cierre aislacionista de fronteras; en fin, la **Séptima** fue la página de guerra que exalta

los sentimientos patrióticos de una nación invadida. La **Décima**, ahora, se convertía desde su nacimiento público en el signo de un período nuevo, aquel que, tanto dentro como fuera de Rusia, iba a ser conocido con el nombre de «El deshielo», según el título de la novela de Ilya Ehrenburg.

Para los comentaristas occidentales, la **Décima** es la gran sinfonía del ciclo shostakovitchiano. No hay que olvidar que estamos en los años 50, en un momento temporal en el que la difusión del disco y de la radio empiezan a ser formidables: son los años en que se inicia la gran operación de «comercialización del producto Shostakovitch» en el Oeste, hasta el extremo de que varias **Sinfonías** del músico se graban antes en Occidente que en la misma Unión Soviética. El estreno americano de la **Décima** es tan acontecimiento como en su día lo había sido la peripatética «première» de la **Séptima**: sólo en el año 54 dieciséis orquestas estadounidenses incluyen la composición en sus programas.

Hoy la **Décima** puede contemplarse con una perspectiva más definidora, tanto hacia el pasado como hacia el futuro. En la década de los 50, si se hace abstracción de la populachera **Leningrado**, las «sinfonías de guerra» de Shostakovitch, sobre todo la **Octava**, eran muy poco conocidas en Occidente. Por otro lado, las tres últimas **Sinfonías** del ciclo (**Números 13, 14 y 15**) han conferido una dimensión nueva al montante total de la producción sinfónica de Shostakovitch, panorámica que, desde luego, no podía ni preverse en 1954.

Al respecto, mi postura personal es considerar a la **Décima** como una gran obra, pero no superior a la **Octava**: creo que ambas partituras son complementarias y que constituyen entre sí una aproximación caleidoscópica diferente a una problemática unitaria. La **Décima** está más «terminada», más bruñida que la **Octava**: su estructura orgánica es admirable y su respuesta formal a los problemas de un sinfonismo moderno no tiene puntos débiles; en el otro plato de la balanza está lo que podríamos llamar «temperatura interior» de la **Sinfonía**: la **Octava** es aquí obra más intensa, más desnuda, más grave. La **Décima** se eleva como la pieza más abstracta del ciclo (más «formalista», en el fondo), aunque en ella se encuentre, como luego veremos, una de las más singulares manifestaciones de subjetivismo musical de nuestro siglo.

Al igual que en la **Octava**, el primer movimiento, un tiempo lento, condiciona todo el discurso posterior en base a su longitud y a su acumulación de material temático. También va a plantear esta obra la recurrencia sucesiva, cíclica, a ciertos segmentos de este material; pero en esta ocasión la unidad sinfónica está favorecida por el empleo de un verdadero motivo celular, una especie de «ur-thema» bruckneriano, que irá penetrando por todas las junturas de la pieza hasta consolidar su integridad casi monolítica. Este motivo base lo escuchamos al comienzo mismo de la **Sinfonía**, y consiste en una doble figura ascendente por segundas, una tríada en negras, que es confiada a violonchelos y contrabajos. Esta figura opera en la introducción como un bajo continuo, oído unas veces en movimiento directo y otras retrogradado, que sostiene la textura polifónica desplegada por el resto de la cuerda. El movimiento descansa, además, sobre otros dos elementos temáticos que se exponen consecutivamente: una breve cantilena del oboe, también en negras, derivada de la célula inicial, y un tímido «Vals» en corcheas que inicia la flauta y que asimismo puede reconocerse como una derivación del tema anterior. El esquema de acción desencadenado por estos tres factores es muy característico de Shostakovitch: un arco de intensidad cuyas secciones serían preludivo-climax-anticlimax, en estilización procedimental de la forma sonata. La parte media de este arco empieza al irse exacerbando la presentación de alguno de los elementos en juego; en este caso se trata del «Vals», en el que (casi se siente la tentación de afirmar que el lector debería sospecharlo) no hay dificultad para identificar una copia en negativo del «Vals» de la **Primera Sinfonía**. Los contornos de su melodía se agrietan, el tema se vuelve chirriante y el «crescendo», lento, paulatino, comienza. La que fuera cantilena apacible del oboe reaparece transformada en amenazadora fanfarria de metales, oponiéndose al «Vals» o combinándose con él. En el centro de este arco que describo irrumpen el motivo básico, y su nueva presentación desencadena el climax, que es una cita de aquel otro de la **Octava sinfonía** que se convertía en componente cíclico de la obra. Tras la explosión, repetida aquí cuatro veces, el proceso se reabre a la inversa: «decrescendo» acompasado, alusión variada a los tres elementos y «Coda» sobre el motivo celular, que es contrapunto a la introducción de la obra. De esta última sección interesa retener un dato: como voz más aguda del entramado lineal vuelve a oírse el tema **B**, la primitiva melodía del oboe, entonado por el «piccolo»; en los compases finales, Shostakovitch le permite manifestarse postreramente, si bien reducido a su mínima expresión de tres notas separadas entre sí por intervalos de 8.^{va} y 6.^{va}. La sensación que queda en el oyente tras la extinción en «pianissimo» del movimiento es que dicho tema se resiste a abandonar el contexto de la **Sinfonía**.

Después del extenso «Moderato» inicial, Shostakovitch coloca uno de sus «Scherzos» feroces, un «Allegro» monotemático que más que relajar la tensión la desvía hacia otras lindes. La concentración, dimanante en el primer movimiento por interioridad, se suscita en éste por exteriorización. La unitariedad se mantiene al ser el ritmo de fondo, planteado desde los primeros compases del

tiempo, el motivo base que abría la **Sinfonía**, aquí manejado por disminución (paso de negras a corcheas) y en esquema binario.

El tercer movimiento, «Allegretto», encierra los factores más misteriosos de la composición. Su estructura, que al primer vistazo no parece más que un intercambio de preeminencias entre dos secciones distintas, es extremadamente compleja, y en la construcción de la misma se advierte cómo Shostakovitch ha utilizado nuevamente la táctica «de arco», tan efectiva en el primer movimiento. La primera sección es como una pregunta formulada en «stacatto» por las cuerdas: es el motivo base de seis notas, una vez más reducido a corcheas, transformado métrica y tímbricamente su perfil. La posible respuesta a este interrogante es la sección segunda; y en ella, en un extraño «ostinato» que rehusa detenerse en una tonalidad concreta (aunque siempre da la impresión de estar a punto de «estacionarse» sobre Mi bemol mayor o Re menor), encontramos aquella demostración de personalismo sonoro a la que se aludía más arriba. La idea es ésta: el motivo, formado por las notas Re, Mi bemol, Do y Si natural, se escribiría así en el sistema alemán de notación por letras alfabéticas, D-S-C-H. Bien; la grafía alemana del nombre completo del compositor es ésta: **Dimitri Schostakowitsch**; según ha expresado el propio músico, las



Igor Oistrakh, hijo del mítico virtuoso: padre e hijo han sido destacados intérpretes de la música de Shostakovitch.

cuatro notas harían alusión a la inicial de su nombre de pila y a las tres primeras letras de su apellido. Con esto, Shostakovitch ha creado un motivo notacional, a la manera de Johann Sebastián Bach con su propio «motto» B-A-C-H, en el que se autosimboliza. Las dos secciones se suceden entre sí, poniéndose de manifiesto su carácter diverso, estática la primera, rítmica la segunda, hasta que la trompa introduce un nuevo tema en forma de llamada; la novedad, empero, no es tanta, pues consiste en una inversión de aquel tema **B** del primer movimiento que se resistía a morir con el mismo. Su aparición provoca la inmediata y solemne «rentrée» del motivo base de la obra, siempre en las cuerdas. Las dos secciones del «Allegretto» retornan, pero ahora el motivo D-S-C-H, inquietante, reiterativo, punza el diagrama hasta generar un «crescendo» (centro del arco) en el climax del cual se escucha, como fuerza contraria, el tema de la trompa (inversión del tema **B** del primer tiempo). Tras la aglomeración, se produce la esperada mengua sistemática de intensidad. Las dos secciones, pregunta y respuesta, plantean con suavidad sus postulados, acompañadas por interpelaciones esporádicas de la inversión de **B**, siempre expresadas por la trompa. Al final, el motivo D-S-C-H de la segunda sección queda dueño de la escena sobre un «morendo» de la cuerda: ¿ha respondido el creador a su propia pregunta?

El tiempo último no va a resolvernos esta disyuntiva (por ello proponía yo el apelativo «sinfonías de duda»). Los «Finales» de



ORGANIZACION SINDICAL

SINDICATO NACIONAL DEL ESPECTACULO

II CONCURSO NACIONAL DE COMPOSICION DE MUSICA SINFONICA Y DE CAMARA

Convocado por la Agrupación
Sindical de Músicos Españoles

Madrid, Mayo 1975

INFORMACION

En Madrid: Sindicato Nacional del Espectáculo
Agrupación Sindical de Músicos Españoles

Castelló, 18
Teléfono 226 87 45



La AGRUPACION SINDICAL DE MUSICOS ESPAÑOLES (A.S.M.E.), Entidad Sindical integrada en el Sindicato Nacional del Espectáculo, convoca un CONCURSO NACIONAL entre profesionales músicos españoles, de COMPOSICION para obras de MUSICA SINFONICA, dotado con un Premio de 250.000 pesetas y un Accésit de 75.000 pesetas, y para obras de MUSICA DE CAMARA, dotado con un Premio de 200.000 pesetas y un Accésit de 50.000 pesetas, de acuerdo con las siguientes:

B A S E S

ARTÍCULO 1.º Tendrán acceso al Concurso todos los Músicos españoles que antes del 31 de diciembre de 1975, presenten una obra de su creación personal no publicada ni interpretada anteriormente, es decir, totalmente original e inédita compuesta para:

- Gran Orquesta Sinfónica, obra que podrá estar escrita para coros y voces solistas, o constituyendo una partitura de tipo "concerto", para gran orquesta y uno o varios solistas instrumentales, cuya duración total mínima deberá ser de veinte minutos.
- Agrupaciones de Música de Cámara, partitura escrita para instrumentos o voces solistas, al tipo máximo de quince profesores intérpretes, de una duración mínima de quince minutos.

ART. 2.º Los concursantes enviarán bajo un lema, a la Agrupación Sindical de Músicos Españoles (A.S.M.E.), Sindicato Nacional del Espectáculo, calle Castelló, 18, Madrid-1:

- La partitura original manuscrita en tinta, con una fotocopia de la misma y un guión-reducción a un discrecional número de pentagramas, sin firma e indicación alguna de autor.
- En sobre cerrado y lacrado aparte, que estará reseñado con el lema de la composición, los datos referentes a su filiación personal y profesional: nombre, apellidos, domicilio, nacionalidad (española), Tarjeta de Identidad Profesional que acredite su afiliación a la Agrupación Sindical de Músicos Españoles, y todos los demás que consideren convenientes.

ART. 3.º El plazo de admisión terminará el día 31 de diciembre de 1975 a las doce horas del mediodía.

Finalizado el plazo, no podrá retirarse, hasta el discernimiento de los premios, ninguna de las obras presentadas.

ART. 4.º El Jurado, que presidirá el Presidente del Sindicato Nacional del Espectáculo, estará compuesto, además, por el Presidente Nacional de la Agrupación, un Director de Conservatorio Superior o Escuela Superior de Música, un Compositor y un Director de Orquesta, ambos de reconocido prestigio profesional.

ART. 5.º Se constituirá una Comisión Administrativa formada por el Secretario del Órgano Central de la ASME, Asesor Jurídico Nacional de la entidad y dos miembros de la Junta Nacional de dicha Agrupación, cuya misión consistirá en comprobar si los envíos recibidos en la sede del Concurso responden a las condiciones prescritas en el presente articulado, decidiendo inapelablemente sobre la admisión de las obras al Concurso. Todas las obras que respondan a las condiciones de estas Bases, serán sometidas al Jurado, único competente para discernir el otorgamiento de los premios.

ART. 6.º Cada uno de los Premios y Accésits previstos en el Concurso no podrán ser divididos, concediéndose, respectivamente, a una sola composición. Igualmente se establece la prohibición de dos o más autores para una misma composición, siendo ello motivo de exclusión, si se comprueba en el previo trámite administrativo y de anulación, en favor de la siguiente obra en número de votos, si esa comprobación se realiza al abrir la plica correspondiente a la obra galardonada.

ART. 7.º Únicamente podrá declararse vacante cualquiera de los Premios y Accésits previstos en estas Bases, si el Jurado así lo estimare, unánimemente, en primera votación.

ART. 8.º El Jurado fallará por votos sucesivos, en escrutinio secreto y por mayoría absoluta, sobre el mérito de las obras admitidas a concurso, con el fin de clasificarlas por su orden

para otorgarlas el Premio y Accésit para obras de Música Sinfónica, y el Premio y Accésit para Obras de Música de Cámara.

No podrá efectuarse más de cuatro escrutinios por el sistema de mayoría absoluta; a falta de decisión por mayoría absoluta en el cuarto escrutinio, el Jurado decidirá por mayoría relativa, y en caso de igualdad de votos, el Presidente tendrá voto dirimente.

La votación se realizará entre los miembros del Jurado que se hallen presentes y no podrá delegarse el voto ni emitirlo por medio alguno si no se asistiere a la reunión.

ART. 9.º Cualquier duda o discrepancia en el seno del Jurado en materia de procedimiento, podrá ser sometida a la Comisión Administrativa prevista en el precedente artículo 5.º

ART. 10. Las plicas que correspondan a las composiciones premiadas, serán abiertas ante Notario, que dará fe del resultado del Concurso.

ART. 11. Los Premios y Accésits fijados se entregarán a los concursantes premiados, una vez cumplidos los requisitos de las presentes Bases.

ART. 12. El fallo del Jurado, que será inapelable y sobre el cual no se sostendrá correspondencia, se hará público el 30 de marzo de 1976.

ART. 13. Los manuscritos que sean premiados no serán devueltos, quedando de propiedad de la "AGRUPACION SINDICAL DE MUSICOS ESPAÑOLES" (A.S.M.E.), y ello se entiende sin perjuicio de la plenitud de los derechos de propiedad intelectual en favor del autor en cuanto a la obra galardonada, sin más limitación que la obligación que deberá condicionar en sus relaciones con las empresas editoriales de consignar siempre, en la portada de la partitura publicada el siguiente extremo: "Premio en el Concurso de Composición de Música Sinfónica celebrado por la AGRUPACION SINDICAL DE MUSICOS ESPAÑOLES en 1975"; "Premio en el Concurso de Composición de Música de Cámara celebrado por la AGRUPACION SINDICAL DE MUSICOS ESPAÑOLES en 1975"; o bien, en los casos de Accésits, la siguiente inscripción: "Obra galardonada con el Accésit en el Concurso de Composición de Música Sinfónica celebrado por la AGRUPACION SINDICAL DE MUSICOS ESPAÑOLES en 1975".

"Obra galardonada con el Accésit en el Concurso de Música de Cámara celebrado por la AGRUPACION SINDICAL DE MUSICOS ESPAÑOLES en 1975."

Los manuscritos no premiados se hallarán a disposición de los concursantes hasta el día 15 de mayo de 1976, y serán restituidos contra indicación del lema, a la dirección de quien lo solicite. Pasado dicho plazo, el Secretario Técnico de la A.S.M.E. quedará autorizado automáticamente para abrir aquellas plicas que obren en su poder y devolver los manuscritos a sus respectivos autores. En todo caso, la AGRUPACION SINDICAL DE MUSICOS ESPAÑOLES declina toda responsabilidad sobre la custodia de dichas partituras, una vez transcurridos tres meses desde el discernimiento de los premios.

ART. 14. Los compositores premiados deberán acudir personalmente (salvo causa grave debidamente justificada), a recoger sus premios, quedando facultada la AGRUPACION SINDICAL DE MUSICOS ESPAÑOLES para dar la mayor publicidad en prensa, radio, cine y televisión, tanto sobre el fallo del Jurado como respecto del acto de entrega de los premios, cuya publicidad se efectuará mediante entrega de diplomas, sin expresión dineraria alguna, en dicho acto.

ART. 15. Por el hecho mismo de su participación en el Concurso, cada candidato quedará automáticamente obligado a aceptar y no impugnar las presentes Bases, en su totalidad.

obra suelen ser problemáticos para el compositor. Aparte de los declaradamente malos «Finales» de la **Quinta** o la **Séptima**, Shostakovitch, en general, no se muestra como «sinfonista de últimos movimientos». Por otra parte, la renuncia al gran tiempo último es muy característica de nuestro siglo: en nuestros días los positivos «Allegros» que rematan las **Sinfonías** de Beethoven, Schumann, Brahms o el primer Mahler no tienen mucho sentido. En Shostakovitch, que tan bien representa nuestro tiempo, los mejores «Finales» se producen cuando la música se resguarda en la meditatividad del tiempo lento (**Octava sinfonía**, parcialmente la **Cuarta**) o se desborda en el cinismo (**Sexta** o **Novena**). El «Finale» de la **Décima** vuelve a ser cobijo para la ironía, pero su incardinación en el «corpus» de la **Sinfonía** es superior a la de cualquier otro movimiento previo de función similar. El elemento de unión es la célula base, que se oye al principio del movimiento como pórico a una sucesión de recitativos instrumentales de clarinete y fagot. El tema eje del inmediato «Allegro» es una musiquilla cargada de segundas intenciones que, siguiendo otra vez la curva de intensidades que tanto favorecen a Shostakovitch, va degenerando en su continente hasta desembocar en un enérgico climax (tercero de la partitura), que es, en este caso, cita ampliada del acaecido en el primer movimiento. Inesperadamente, resurge el motivo D-S-C-H, repetido tres veces, que reintroduce el ironizante tema de «Allegro». Todavía resonará el motivo alusivo a la personalidad del propio compositor otras tres veces en la voz ruidosa de los metales, como una turbadora advertencia, antes de que una velocísima «Coda» extinga definitivamente la obra.

* * *

Entre 1953 y 1960 Shostakovitch da a conocer sus **Cuartetos 6, 7 y 8**; su **Segundo concierto para piano y orquesta** y sus **Conciertos para violín**, Op. 99, y **violonchelo**, Op. 107, dedicados, respectivamente, a David Oistrakh y Mstislav Rostropovitch. Las características de este estudio no permiten detenerse en algunas de estas composiciones, que, en el caso de los dos **Conciertos para instrumentos de cuerda** y del **Octavo cuarteto**, se sitúan entre las mejores piezas del artista. En los años 60 escribirá Shostakovitch otros dos **Conciertos para violonchelo y para violín**, también dedicados a sus dos grandes amigos, pero sólo el **Segundo concierto para «cello»** se situará a la altura de sus producciones previas.

Las **Sinfonías 11 y 12**, que cierran esta tercera etapa en que he dividido la producción del músico, están conectadas entre sí, tanto por su planteamiento preliminar como por la materia musical barajada. En efecto, en un imprevisto retorno al programatismo histórico, Shostakovitch subtitula sus dos nuevas producciones (de 1957 y 1961) **1905 y 1917**, haciendo referencia a las dos revoluciones, la fracasada del comienzo de siglo y la triunfante de la segunda década. El material temático es permeable en ambas obras, en parte gracias a la cita expresa de canciones de la época revolucionaria.

Robert Layton, y con él destacados comentaristas occidentales, entiende que estas dos obras suponen una bajada de calidad en el ciclo sinfónico de Shostakovitch después del logro absoluto que había representado la **Décima**; compara, con bastante lógica dada la identidad programática, las dos **Sinfonías** con sus hermanas menores **Segunda** y **Tercera**, para concluir en que ninguna de las cuatro partituras reúne méritos especiales que justifiquen su pervivencia en el recuerdo. Ya expresé, en el apartado referido a la **Segunda sinfonía**, mi discrepancia sobre un juicio adverso acerca de la obra, que entendía como página muy superior a la inmediata **Tercera**: tres cuartos de lo mismo debo hacer en lo que a **Undécima** y **Duodécima** hace mención; la **Once** es producción bastante más apreciable que su inmediata compañera de ciclo, si bien no está, desde luego, a la altura de **Octava**, **Décima**, **Sexta** o incluso **Cuarta**.

Shostakovitch divide la partitura, enorme, escrita para una orquesta descomunal, en cuatro movimientos («Adagio», «Allegro», «Adagio», «Allegro non troppo»), a los que dota de títulos: «La Plaza de Palacio», «Nueve de Enero», «In memoriam» y «Alarma». Lo mejor de la obra está en los dos primeros tiempos. El «Adagio» inicial es uno de los ejemplos más significativos de la habilidad de Shostakovitch a la hora de condicionar una pieza a la reacción de un auditor: sencillamente, **no pasa nada**; durante casi veinte minutos se percibe una mágica telaraña sonora, absolutamente estática, por medio de la cual el compositor describe la tensa paz reinante frente al Palacio de Invierno de Leningrado la mañana del 9 de enero de 1905, el día de la manifestación acaudillada por el ortodoxo Gapon, que he relatado al principio de este trabajo. La forma en que Shostakovitch, sin apenas modulaciones, con una asordada procesión de acordes de la cuerda y efectos de «glisando» en los timbales va creando una molesta atmósfera de inquietud, es un paralelo, al revés, del efecto que la obsesiva marcha de la **Séptima** creaba en el espectador. Los únicos momentos de transición melódica que el movimiento permite son las citas, también a media voz, de canciones como **El convicto** o **Zar, padrecito nuestro**. Un breve motivo de cuatro notas, que se escucha nada más empezar la obra, hará el papel de célula cíclica a lo largo de la **Sinfonía**, pero su importancia será netamente inferior a la del motivo base de la **Décima** en la estructura de esta obra. De hecho, «La Plaza de Palacio» no posee material temático de auténtica entidad: la fascinación, un poco irreal, que produce en el oyente, se debe, por encima de todo, a su estatismo, como una especie

de gran línea de continuo sin contrapunto que se prolongará impertérrita en forma de pedal.

El segundo tiempo, «Nueve de Enero», debe su poder de captación a características radicalmente contrapuestas a las de «La Plaza de Palacio»: al inmovilismo y lenidad del primer movimiento se enfrentan la exacerbación rítmica y el desencadenamiento dinámico de este «Allegro», en el que Shostakovitch pinta la «masacre» desarrollada en el hemiciclo de la explanada. La página, atronadora, da la impresión de desfogar en su discurso toda la tensión acumulada durante el movimiento anterior. Por otra parte, sin querer caer en el psicoanálisis barato, parece que Shostakovitch estuviera arrojando fuera de sí algún fantasma interior al escribir, con verdadera rabia, esta página virulenta, cuadro de una revolución ocurrida un año antes de su nacimiento: pienso si esa imagen que tantas veces ha mencionado, la del niño de su edad asesinado ante sus ojos, no ha estado martilleando la memoria de Shostakovitch a la hora de escribir este fragmento. El factor que da valor a esta música, en el fondo muy simple, es su violencia, su barbarie primitiva a lo **Sacre du Printemps**, espejo de nuestro tiempo. El epicentro de este movimiento es, fuera de toda duda, la secuencia más brutal trazada en una partitura de nuestro siglo: durante más de 40 compases Shostakovitch parece «dejar en libertad» a la multitudinaria batería de percusión, y ésta, tapando por completo a toda la orquesta, se desata en un ensordecedor bombardeo de decibelios, en un climax que no tiene parangón no ya con ningún otro momento de la producción de Shostakovitch, sino de cualquier otro compositor. El «crescendo» ha sido tan terrorífico que, inteligentemente, Shostakovitch comprende que no puede superar el climax con un «diminuendo» progresivo, como hacía en la **Décima sinfonía**, sino que ha de recurrir a lo que es la violencia máxima después de tanta vehemencia: el silencio; y tras él volvemos a oír, en pasaje de terrible ironía, el apacibilísimo arranque de la **Sinfonía**, cerrándose en «pianissimo» el movimiento.

Los dos últimos tiempos están faltos, desgraciadamente, de la capacidad de impacto de los anteriores. Incluso se tiene la impresión de que sobran, de que tras la catarsis generada al final del segundo movimiento era innecesario poner nuevamente en marcha el armazón sinfónico. Ni «In memoriam» ni «Alarma» son descaradamente malos: son simplemente medianos, y esto es gravísimo en una **Sinfonía** que se ha permitido debutar con dos movimientos como los ya comentados. «Alarma», el «Finale», es el más perjudicado, porque a Shostakovitch «no le van» las conclusiones triunfalistas, aunque, como en esta oportunidad, se queden sin determinar modalidad en sus últimos compases; además, pese a la adición de campanas, la «Coda» no puede equipararse con la exhibición de potencial que el segundo tiempo ha deparado.

El caso de la **Doce** es mucho peor. Si en la misma **Once** resultaba evidente que el material temático no daba para cuatro movimientos, ¡qué decir cuando con este mismo material se trata de hacer otra sinfonía entera! La **Doce** es partitura de retales, ruidosa, grandilocuente y tremendamente artificiosa. Sus cuatro movimientos («Petrogrado en revolución», «Rasliw», «Aurora» y «Alba de la humanidad») están unidos entre sí bajo un esquema «Moderato»-«Adagio»-«Allegro»-«Moderato», pero ni esta interconexión ni la permeabilidad motivica entre los tiempos consiguen poner a flote un barco que sale a navegar con vías de agua incontenibles. **1917** marca uno de los puntos más bajos en el espectro creativo de su autor. Ocho años después de la gran síntesis que había conllevado la **Décima**, parece que a Shostakovitch, que en 1961 cuenta sólo cincuenta y cinco años, se le ha agotado la capacidad de creación musical.

Coincide este descenso de apreciación hacia la obra del compositor con su máxima posición dentro de la vida socio-política de la URSS: adscrito, finalmente, al Partido Comunista en 1960, Shostakovitch es nombrado «Artista del Pueblo» y «Héroe del trabajo socialista»; es elegido Diputado por Moscú en el Soviet Supremo y hasta llega a desplazar al inefable Tikhon Khrennikov en el cargo de Primer Secretario de la Unión de Compositores Soviéticos. En 1958 ha sido reivindicado públicamente de las acusaciones que se le hicieron diez años antes. En el 61 reestrena **Lady Macbeth de Mzensk** bajo el título de **Katerina Izmailova**, y da a conocer aquella **Cuarta sinfonía**, cuya audición viera boicoteada en 1936.

En fin, en 1961 un historiador que hubiera de cubrir el epígrafe «Shostakovitch» en una enciclopedia diría, al hacer referencia a sus **Sinfonías**, que éstas constituían un ciclo desigual, y seguramente destacaría del mismo la **Primera** y la **Décima**; si su información era buena y había podido acceder a las partituras, acaso citara también la **Sexta**, la **Octava** y la **Cuarta** como obras relevantes. Pedirle que incluyera también la **Segunda** (por esas fechas desconocida en Occidente) o la **Novena** (despreciada por «juguetona»), hubiera sido demasiado. Si a ese historiador se le dijera que el «instalado» Shostakovitch iba a componer en los doce años siguientes tres sinfonías, dos de las cuales superaban con creces a todo el ciclo sinfónico anterior, creería que se le estaba gastando una broma. Si se le añadiera que una de estas dos composiciones tendría que considerarse como la obra más importante escrita en Rusia en los tres primeros tercios de este siglo, el citado historiador acabaría por creer que su interlocutor estaba loco. Sin embargo, iba a ser así.

J. L. P. A.
(Concluirá.)

SEGUNDO CONCURSO INTERNACIONAL DE PIANO «PALOMA O'SHEA»



La ganadora del Concurso, Marioara Trifan, en un momento de su actuación en el certamen pianístico.

En el Paraninfo de la Magdalena, de la Universidad Internacional «Menéndez Pelayo», se ha celebrado el tercer Concurso de Piano denominado «Paloma O'Shea», que este año alcanzaba su segunda edición internacional, aunque ya tuvo una previa de carácter nacional hace tres años, siendo por ello por lo que se dice era el tercer concurso. Esta manifestación cultural reviste gran importancia no sólo para Santander y toda la Montaña, sino para nuestro país, ya que dicha convocatoria supone una gran corriente artística por la que afluyen profesionales de todas las latitudes, los cuales acuden con esperanzada ilusión de lograr el máximo triunfo.

QUINCE PRESENTADOS DE VEINTIUN INSCRITOS

A la convocatoria de 1975, que ahora nos ocupa, se habían inscrito 21 concursantes pertenecientes a siete países: Alemania, Argentina, Australia, Estados Unidos de Norteamérica, Francia, Inglaterra y Japón, dándose el caso curioso de que

no acudiera al certamen ningún candidato español, pese a la proximidad de celebración del mismo, y solamente realizaron su reglamentaria presentación 15 aspirantes, entre los que se dilucidarían «sustanciosos» premios, que totalizaban casi las 400.000 pesetas, importe que ya implica un cierto interés en favor del Concurso de referencia, el cual casi acaba de «nacer» a la vida de las competiciones artísticas internacionales y al que ya se anuncia la asistencia, en 1976, de representantes del Este de Europa.

LOS TRIUNFADORES DE 1975

Un Jurado competente asumió la difícil tarea de discernir las posibilidades de cada uno de los aspirantes al máximo galardón, que este año tuvo a una norteamericana como absoluta ganadora del mismo. Esta sería Marioara Trifan, quien conquistaría las 150.000 pesetas del Gran Premio Internacional «Paloma O'Shea», medalla de oro, seis recitales en España y el honor de otro en el Festival Internacional de Santander 1976, que corresponde a las bo-

das de plata de su instauración; el segundo premio, «Familia Santos», de 75.000 pesetas y medalla de plata, le correspondería al inglés Peter Bithell, a quien a su vez le correspondió el premio de 75.000 pesetas, especial de la Universidad Internacional, como «mejor intérprete de música española»; el tercero, «Familia Pereda-Pérez», dotado con medalla de plata y 50.000 pesetas, se le otorgó a la norteamericana Rebecca A. Penneys; el cuarto premio, «Sonsoles del Val de Casanueva», con 40.000 pesetas y medalla de bronce, a la francesa Sylvie Carbonel, y, por último, el quinto premio, «Ana García de los Ríos Botín», con 35.000 pesetas y medalla de bronce, se le concedería a la alemana Margarita Höhenrieder.

COMPOSICION DEL JURADO Y COMITE ASESOR

Presidido por el español Manuel Valcárcel Arronte, Director del Conservatorio de Música «Jesús de Monasterio», de la capital montañesa, el Jurado estaba compuesto por los siguientes miembros: Lud-

wig Hoffmann, de Alemania; Frantisek Rauch, de Checoslovaquia; madame Jatarjet, de Francia; Federico Mompou, Ricardo Boadella, de España; Gyorgy Sebok, de Hungría; Wiktor Weinbaum, de Polonia, y A. F. Marescotti, de Suiza. Este último, Presidente del Comité Asesor del Concurso y de la Federación de los Concursos Internacionales de Música, con sede en Ginebra. Dicho Comité tiene como restantes miembros a Henri Gautier, del Conservatorio de Ginebra, y Carlos Rodríguez Cobos, Director honorario del Conservatorio de Música de Santander.

CONCURSO CON NIVEL SUPERIOR AL DE 1974

Según las referencias recogidas de fuentes autorizadas, este II Concurso Internacional de Piano «Paloma O'Shea» 1975 ha tenido mayores repercusiones en el extranjero y mayor nivel artístico que el anterior de 1974, siendo necesario que el Jurado calificador hilara fino, valorando todas aquellas cualidades positivas y negativas —entre las que se encontraban la interpretación, expresividad y técnica— de cada uno de los concursantes, los cuales afrontaron en la prueba de segundo grado diversidad de dificultades, que más tarde se complicarían en la final, teniendo que ofrecer cada participante calificado un recital a elección, el cual duraría de cuarenta y cinco a cincuenta minutos, no pudiendo incluirse en el mismo ninguna de las obras presentadas en las eliminatorias precedentes.

DOS RECITALES FUERA DE CONCURSO

Como prólogo al Concurso se celebró en el Paraninfo de la Magdalena un reci-

El Rector de la Universidad Internacional entrega el segundo premio al concursante británico Peter Bithell.



tal a cargo del pianista español Joaquín Achúcarro, quien con su acusada personalidad de gran artista dio realce a la sesión para inaugurar las actividades del Certamen.

Por su parte, la concertista japonesa Ruriko Kikuchi ofreció otro recital, éste de clausura, desde el escenario de la Plaza Porticada y dentro de las actividades del Festival Internacional. Esta artista oriental obtuvo el pasado año el gran premio «Paloma O'Shea», y en la ocasión que se cita, su refrendo artístico, para lo cual «encajó» con cierta dignidad las exigencias que presupone al ser seleccionada para tomar parte en el Festival Internacional de Música, Teatro y Danza que organiza la capital montañesa.

ENTREGA DE LOS PREMIOS

Con sendas y breves actuaciones de diez minutos por parte de los galardonados, se celebró en el Paraninfo de la Magdalena la entrega de los premios ya reseñados, acto que estuvo presidido por el Rector de la Universidad Internacional, doctor Ynduraín; Vicerrector, señor Criado; Delegado provincial de Información y Turismo, señor García de Enterría; la Presidenta-fundadora del Premio, doña Paloma O'Shea de Botín; señora de Pereda, señora García de los Ríos y otras destacadas personalidades, así como gran número de melómanos santanderinos. En medio de grandes aplausos se proclamaron los premios concedidos, y cada uno de los galardonados recibiría la distinción correspondiente, siendo de destacar la intervención de la triunfadora absoluta, quien ofreció una bella ejecución con un fragmento de Liszt.

FERNANDO LERDO DE TEJADA



La cámara de Ruiz recoge una instantánea de los cinco concursantes premiados, que aparecen por su orden, de derecha a izquierda.

SALZBURGO: UNA CIUDAD PARA UN FESTIVAL

I POR NUESTRO ENVIADO ESPECIAL JOSE LUIS GARCIA DEL BUSTO

INTRODUCCION Y CUATRO MOVIMIENTOS

A María y Luis.

Cualquier visitante de los millares que acuden a los Festivales de Salzburgo atraídos por el formidable programa musical que se desarrolla cada verano tendrá luego dificultades para dar prelación en el recuerdo a las experiencias específicamente musicales o a las vividas, sencillamente, en los paseos por la ciudad, recorriendo sus espacios abiertos y sus rincones, dominando el núcleo viejo desde las alturas inmediatas del Kapuzinerberg o el Mönchsberg. En realidad, ambas cosas son inseparables, y ésta es la grandeza de Salzburgo, aquí reside la singularidad de su Festival. Porque el Festival de Salzburgo no es solamente una acumulación de grandes conciertos donde satisfacer la glotonería del aficionado a la música; tampoco es una ciudad a visitar las mañanas vacías de concierto. Se trata de algo especial, ya que la música está perfectamente integrada en el todo de la población. Naturalmente, se puede y se debe visitar la casa natal de Mozart, situada en la calle más concurrida de la ciudad (Getraidegasse), pero, sobre todo, mientras uno se recrea en la contemplación de la maravillosa Residentzplatz, puede escuchar el «carillón» que, al dar ciertas horas, campanillea el «Minuetto» de **Don Giovanni**; uno puede encontrarse el monumento a Mozart en la plaza que lleva su nombre, o al comenzar la ascensión al Kapuzinerberg; puede, de repente, encontrarse en una recoleta placita presidida por el monumento a Papageno (Papagenoplatz) o, si pasea por los alrededores del Festspielhaus, en el Toscaninihof o en el jardín Wilhelm Furtwängler. Quizá el visitante decida adentrarse en el silencio de alguno de los cuidadísimos y hermosos cementerios que se sitúan en recintos adjuntos a las iglesias, y puede encontrarse las inscripciones correspondientes a familiares de Mozart, los Haydn, Haffner... Y en este o aquel patio interior pueden detenernos los sonos de un violín, de un piano, o los trinos vocales de algún profesional o de algún estudiante que se ejercita. En cualquier calle los escaparates de los más variados comercios ofrecerán al viandante sus productos en medio de una decoración a base de partituras, fundas de discos recientes, fotografías de músicos, instrumentos... En la iglesia de los Franciscanos puede uno admirar la Virgen gótica que preside el templo, mientras un organista ensaya un grave pasaje de Bach... Sería realmente inagotable una relación de hechos y anécdotas que vinieran a reforzar esta idea del Festival de Salzburgo como algo que constituye una vivencia musical que rebasa, con mucho, las dos horas del concierto.

EL REFLEJO DE UNA ENVIDIABLE REALIDAD COTIDIANA

El Festival de Salzburgo, de inspiración mozartiana en principio, se ha ampliado hasta dar cabida a las más variadas manifestaciones musicales, casi siempre —eso sí— circunscrito al repertorio clásico-romántico. Algo queda, no obstante, como símbolo de lo que siempre, en cualquier época del año, ha habido y hay en Salzburgo: en la deliciosamente barroca sala del Mozarteum, la orquesta titular de este gran centro de enseñanza musical mantiene la tradición de ese «otro Mozart» ajeno al despliegue instrumental que las prime-rísimas batutas suelen ofrecer con sus conjuntos sinfónicos, ese otro Mozart —encantador y admirable— de las obras de niñez y adolescencia. Ese otro Mozart, en definitiva, generalmente olvidado por los conciertos sinfónicos habituales y poco prodigados por los medios de difusión al alcance del aficionado.

En las Mozart-Matinee de los domingos en el Mozarteum se respira, además, otro aire distinto al del Festspielhaus. Y no es solamente lo que puede imponer el menor precio de las localidades y la ausencia de «gala» en las vestimentas. Es el ambiente que proporciona la presencia de «gentes de la casa», de estudiantes que siguen con atención e interés lo que se desarrolla en el escenario que quizá algún día se abrirá para ellos. Un detalle simpático: acomodadores y vendedoras de programas, todos ellos en edad estudiantil, siguen el concierto de pie o acomodados en sillas plegables en algún rincón de la sala.

Leopold Hager dirigía el concierto de la Orquesta del Mozarteum, con el concurso de los solistas Krisztina Laki (soprano) y Paul Badura-Skoda (piano). El director abrió el programa con la **Sinfonía en Re, KV 97** (no incluida en la numeración habitual de las 41 sinfonías mozartianas) y lo cerró con la **Sinfonía en Mi bemol, KV 132, número 19**, del genial salzburgués. Ambas lecturas fueron impecables, tersas y encantadoras. Hager, excelente primer director en el disco de las primeras obras escénicas de Mozart, manifiesta también su autoridad y buen gusto al conducir el repertorio sinfónico mozartiano menos explotado. Entre las dos sinfonías, el **Concierto de piano en Fa, número 19**, y las arias de concierto **Ah**,

lo previdi y **Ah, se in ciel**. Badura-Skoda, excelente maestro y ensayista, representante de ese gran pianismo vienés que tanto ha hecho por la justa interpretación de Mozart, Haydn o Schubert, dio toda una lección de sinfonismo **concertante**. Su integración en el bloque orquestal, tanto a nivel físico (sonoro) cuanto de concepto, fue total. El aficionado madrileño se ha acostumbrado ya a seguir con resignación las posibles genialidades de un pianista mientras el esforzado director de turno «tira» de la orquesta falta de ensayos y poco habituada al estilo mozartiano. Pues bien, escuchar al binomio Hager/Badura-Skoda es vivir la experiencia contraria: sin ningún rasgo especialmente llamativo, el concierto corrió con la fluidez de lo bien hecho, de lo cotidiano. Por su parte, K. Laki, jovencísima soprano, presentó una voz potente y bella, fácil de mecanismo, aunque se advirtieran problemas de afinación no resueltos. En general, estuvo espléndida en los momentos de llano melodismo, pecando de parquedad expresiva, de exceso de linealidad en los recitativos.

UNA UNICA REFERENCIA A MADRID

En el recuerdo de los aficionados madrileños sigue vivo el memorable recital pianístico que diera Emil Gilels no hace mucho. En Salzburgo anunció un maravilloso programa integrado por tres sonatas beethovenianas en la primera parte y la gran **Sonata en Si menor**, de Liszt, en la segunda. ¡Qué programa sin concesiones, tan lleno de hondura y tan homogéneo! La referencia a Madrid viene de la mano de Liszt, cuya **Sonata** interpretó Gilels en su concierto del Teatro Real. Debo decir sin rodeos que el genial pianista ruso no alcanzó en Salzburgo la altísima cota a que llegara en Madrid: la sensación que abrigábamos, a la salida de aquel concierto, de haber vivido algo memorable y casi irreplicable, se confirmó en este recital salzburgués. ¿Influyó el comportamiento del público? Es posible: Gilels es un concertista que necesita de una total y absoluta

Salzburgo: el abrevadero de la Sigmundplatz y, al fondo, la Casa del Festival.



concentración, máxime en obras de la envergadura formal de la **Sonata** lisztiana, y justo es reconocer que el tenso silencio con que el público madrileño siguió en vilo aquella lección de honda musicalidad no fue parejo en el Grosses Festspielhaus salzburgués; concretamente, los impresionantes compases finales—hechos de silencios tanto como de sonidos—fueron estropeados por las estentóreas e inoportunas toses de un espectador que, finalmente, salió de la sala con golpeteo de bustaca incluido, provocando un final nervioso y precipitado del concertista. Lo inolvidable de este recital estuvo en la primera parte: tres sonatas de Beethoven (**Números 25, 26 y 27**), ejecutadas en su orden cronológico y sin pausa entre ellas, constituyeron una prueba de la capacidad de Gilels para la construcción firme de la estructura formal, de su extraordinaria pujanza y redondez en los fortísimos, así como de la mágica levedad de los «pianos». Sobre la hondura y musicalidad de su fraseo nunca se insistirá bastante: la partitura parece nacer cada vez de los dedos de Gilels, sin duda uno de los pianistas más geniales de nuestro tiempo. Detalles a recordar, la milagrosa presencia de la segunda voz en la melodía del «Andante espressivo» de la **Sonata 25**, la precisión metronómica con que atacó el «Vivace» de la misma **Sonata**, la intensidad de **Los adioses** o la impresionante transición entre «La ausencia» y «El retorno», dentro de la **Sonata 26**, y de la **Sonata op. 90**, la unidad increíble de su construcción, en un solo aliento de principio a fin. En resumen, un gran concierto, con los riesgos de la música en vivo, a cargo de un instrumentista genial, Emil Gilels, al cual escucharíamos todavía una singular versión del **Concierto en La menor**, de Schumann; aunque la crítica de este concierto corresponde a mi ilustre tocayo y compañero Pérez de Arteaga, dejó constancia de mi impresión: si Karl Böhm coincidiera en su criterio de la obra de Schumann con el pianista soviético, hubiéramos presenciado la versión más contrastada, dialéctica y tensa que cabe imaginar del **Concierto en La menor**: lo fue en lo que se refiere al piano.

LO QUE NOSOTROS TAMBIEN DEBERIAMOS TENER

¿Hasta cuándo la vergonzante ausencia de recitales de «lied» entre nosotros? Recuerdo muy bien las crónicas que hace ya unos cuantos años escribía Sopena desde Salzburgo, en las que—para sorpresa de quienes forjábamos entonces nuestra afición musical alrededor de los conciertos orquestales—comentaba el recital «liederístico» de Fischer-Dieskau como el auténtico núcleo, la más codiciada perla del Festival. Desde entonces hasta hoy el ambiente musical madrileño ha cambiado—se ha extendido—extraordinariamente, pero hay un detalle que, lamentablemente, permanece como constante característica: la ausencia de recitales de «lied». ¿Por qué? En realidad, la música de cámara es una auténtica cenicienta en todos los ambientes melómanos españoles, pero esto cada vez tiene menos justificación; quiero pensar que en un futuro no lejano el hecho de que un Menuhin, un Rostropovitch o una Berganza vengán a hacer concierto con orquesta y pasen por Madrid sin hacer recital será motivo suficiente como para pedir explicaciones a quienes regentan la vida musical. Y, en cuanto al «lied», ¿será posible que Fischer-Dieskau, el más grande «liederista» de todos los tiempos, uno de los artistas más admirados en todo el mundo, uno de los cantantes que hasta en España nos abrumba por su ingente discografía, no haya actuado todavía en la capital de España?

Sin que sea discutible el imperio de Fischer-Dieskau entre los cantantes que prodigan los **Liederabend**, Hermann Prey le sigue muy de cerca en cuanto se refiere al éxito popular y a su entrega al género. Acompañado por el solamente discreto Leonard Hokanson (menos que discreto en algún momento; lástima que Prey no exija o no quiera afrontar el dúo a su mismo nivel), ofreció un programa de preciosa factura: Schubert como único autor; «lied» y baladas con textos de Schiller en la primera parte y con textos de Goethe tras el descanso. Como comentario general, yo diría que Hermann Prey brilla sobre todo en las baladas: la apoyatura en un tema-argumento propicia el canto intencionado, determina la expresión en cada momento y facilita una estructura flúida y dinámica, cosas éstas que aprovecha Prey con gran inteligencia, aportando su torrencial voz baritonal para captar auténticamente al auditorio. Cuando entra en el «lied» tradicional busca lo mejor de sí mismo en piezas como **An Schwager Kronos** o **Willkommen und Abschied**, canciones tensas y con contrastes que propician el arrebató. Y si en los «lieder» de extrema concentración expresiva Prey no sale bien parado de la inevitable comparación con Dieskau, justo será recordar la magnífica exhibición de facilidad vocal que hizo para convertir en naturalidad el lirismo de **Schäfers Klagelied**. Por lo demás, tuvo momentos inolvidables en lo que se refiere a la manifestación del melodismo llano: los tres **Gesänge des Harffners** y el paréntesis cantable de **Gruppe aus dem Tartarus** son destacables a este respecto. De cara al lector hispano, es interesante contar el fin del recital: ni en la ópera ni en el gran concierto de orquesta pudimos asistir a una explosión de entusiasmo semejante a la que tuvo lugar en el Kleines Festspielhaus al acabar Prey su recital: ¡diez «propinas» contamos durante casi una hora de apoteosis! El recital constaba de catorce títulos...

Fischer-Dieskau, tan dado a los programas basados o integrados exclusivamente por un ciclo de canciones, confeccionó esta vez un recital homogeneizado por Eichendorff como autor de los poemas.



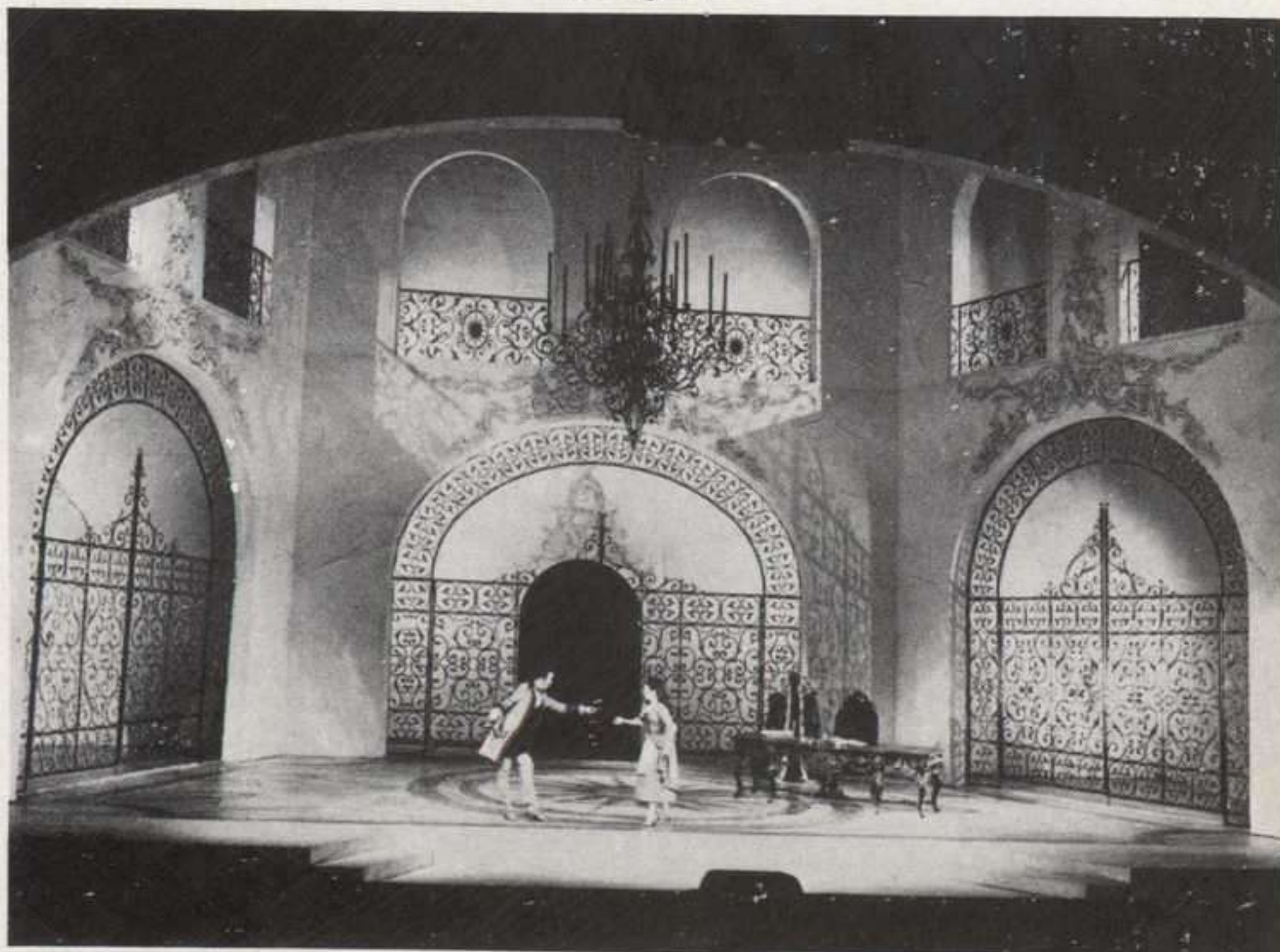
Così fan tutte: los cinco protagonistas bajo la mirada expectante de «Don Alfonso».

Tres «lieder» de Mendelssohn, cinco de Schumann, otros tantos de Pfitzner y de Hugo Wolf, dos de Bruno Walter y tres de Schwarz-Schilling componían el «Liederabend» en cuanto a música se refiere. Dietrich Fischer-Dieskau es uno de esos artistas privilegiados que otorgan esa misma categoría a quienes han podido gozar de su arte singular. Resulta impresionante presenciar la juntura que lleva a cabo de sus dotes de cantante y de actor; dentro de una sobriedad admirable, Fischer-Dieskau puede crear el ambiente propio para un determinado «lied» con un solo gesto del rostro; puede apoderarse de la atención del público con una nota; puede reforzar con la mirada el sentido que pretende conferir a una frase concreta. Es, en definitiva, el gran artista del «lied».

Del recital escuchado a Fischer-Dieskau, con el acompañamiento extraordinario de Wolfgang Sawallisch, yo propondría las cinco canciones de Hugo Wolf que cerraban el programa como resumen de las excelencias vocales y pianísticas (musicales) que veníamos disfrutando. Sin embargo, a la hora de recordar momentos cumbre de la sesión acudiría a Schumann para señalar, por ejemplo, el prodigio de intencionalidad expresiva logrado por el cantante en **Der Einsiedler** al «decir» de distinta forma cada una de las tres estrofas musicalmente idénticas que lo constituyen: es ese milagro de la **variación interna** cuyo secreto parece poseer Fischer-Dieskau. Los otros cuatro «lieder» de Schumann estaban extraídos del **Liederkreis op. 39** y sabiamente elegidos y escalonados. Así, contrastaba **In der Fremde**, con su bellissimo tema expuesto desde el primer compás, con **Schöne Fremde**, «lied» que parece todo él una introducción preparatoria para el extraordinario final «en punta», en cuyo momento hizo Dieskau gala de un «fortísimo» impresionante. Asimismo, en el número 10 del ciclo Sawallisch llevó a cabo una introducción pianística excelsa para ser «contestado» por el cantante en la prodigiosa última estrofa, caracterizada por el contraste «forte-piano» y el casi recitado del verso final.

La velada había comenzado con unos «lieder» de Mendelssohn, expuestos sin total entrega, pero con esa difícil naturalidad que mueve a la sonrisa, e incluía en la segunda parte obras de Walter y Schwarz. **De Soldat**, «lied» del que fuera extraordinario director

El «Conde» y «Susana» en el maravilloso decorado para el tercer acto de Las Bodas de Fígaro.





Karl Böhm y Emil Gilels, dos «grandes» reunidos en la interpretación del Concierto de Schumann.



El veterano Fischer-Dieskau, una vez más estrella de los admirables «Liederabend» del Festival de Salzburgo.

de orquesta, muestra hasta en la elección del tema el mahlerianismo de su autor, pero, como irónicamente comentaba Artega, «Bruno Walter eligió bien su profesión». En efecto, sus «lieder» son obras menores que, sobre un piano exclusivamente recargado, exigen grandemente al intérprete. Las obras de Schwarz-Schilling (n. 1904), cantadas por Fischer-Dieskau con total convicción, tampoco llegaron a impresionarnos especialmente. Digamos, para terminar, que la sorpresa se produjo en un «lied» de Pfitzner, auténtica obra maestra y objeto de una interpretación por parte del cantante y del pianista que difícilmente podremos olvidar: **In Danzig**, op. 22, número 1. De entre un grupo de «lieder», típicos productos de transición éste destacó poderosamente porque su mismo planteamiento ya lo distingue como fruto de un compositor singular: la independencia aparente entre el piano—muy dinámico, con arpeggiados impresionistas—y la voz—asentada en las honduras del último romanticismo expresionista—crea un clima de expresividad sumamente intenso, un ambiente misterioso que forzosamente nos remite al mejor Mahler o, más aún, al primer Schönberg.

Un detalle técnico referente a la interpretación de Fischer-Dieskau no debe pasarse por alto. El último verso de la tercera estrofa—«Wunderbare Einsamkeit!», esto es, «¡Maravillosa soledad!»—fue pronunciado por el cantante en un «pianísimo» realmente estremecedor. Como el volumen y la densidad sonoras del piano en aquel momento eran notablemente más altos, el hecho de la audibilidad de la frase cantable de Fischer-Dieskau sólo puedo explicarlo en base a considerar su afinación como físicamente perfecta (piense el lector, por un momento, en el camino no corto que media entre la «no desafinación» y la «afinación físicamente perfecta»). Por mi parte, siempre que vea a un cantante cerrar su voz ante la indicación «ppp», me acordaré de este momento mágico del recital de Fischer-Dieskau.

KLEINES MOZART, GROSSES MOZART... O LO QUE NO PODEMOS NI SOÑAR

En las principales capitales españolas pueden recordarse extraordinarios conciertos de orquesta; también recitales pianísticos a cargo de primeras figuras del teclado; no abundarán tanto los conciertos camerísticos, pero podrán—sin duda—ser citados algunos...; pero, ¿y en ópera? Si nos ceñimos al ambiente musical que yo conozco—el madrileño—, se puede afirmar que abundan los recuerdos imborrables, siempre referidos a la actuación de un cantante en particular. La totalidad del espectáculo ópera es algo muy lejano para un hipotético aficionado que solamente haya alimentado su interés por el género en las temporadas del Teatro de la Zarzuela. Pienso que, teniendo en cuenta con rigor todos los elementos que entran en juego en una representación operística, cuanto digo de la vergonzante situación madrileña puede extenderse a toda España sin más que suavizar o tensar adecuadamente el epíteto de «vergonzante». Por eso, cuando asistimos a un Festival de Música, es en la ópera donde estamos más capacitados para admirar, para gozar, para aprender..., para envidiar.

A cuatro representaciones operísticas pudimos asistir en los once

días de estancia en Salzburgo: **Così fan tutte**, **La mujer sin sombra**, **Las bodas de Fígaro** y **Don Carlos**; las dos primeras dirigidas por Karl Böhm, las otras dos por Herbert von Karajan. En las cuatro, la Filarmónica de Viena en el foso. José Luis escribirá para ustedes en el próximo número sobre las óperas de Strauss y Verdi; yo mostré interés especial por enfrentar en el comentario lo que, sin duda, son dos formas contrapuestas de enfocar el montaje de una ópera mozartiana: lo que simbolizan Böhm y Karajan, dos viejos maestros (con permiso, Herr Karajan) que constituyen asimismo los dos polos de máximo fervor en cuanto a las manifestaciones del público con respecto a los directores de orquesta, fervor—por cierto—que reviste caracteres tan distintos como lo son entre sí las formas de dirigir y de aparecer en público de ambos maestros: cariño incondicional hacia Böhm; admiración tan entregada como distante hacia von Karajan. Uno es «papá Böhm», otro el «dios Karajan».

Desde el inefable saltito con que Karl Böhm acompaña el gesto para dar la entrada en la obertura, hasta el gracioso último saludo de «Despina» (Reri Grist), una cámara enfocada al público asistente al **Così** salzburgués mostraría la presencia constante de la sonrisa en los rostros. Yo diría que invariable, además de constante, porque el montaje es tan admirablemente homogéneo y unitario que todo discurre flúido, en volandas, expresivo, encantador, perfecto. La graciosa actitud de «Fiordiligi» (Gundula Janowitz) y «Dorabella» (Brigitte Fassbaender) corresponde justamente a la intencionalidad de los decorados (inolvidable la escena enlutada tras la partida de los varones). La picardía en la actitud de «Ferrando» (Peter Schreier) y «Guglielmo» (Hermann Prey) corresponde justamente al gracejo del movimiento escénico. Todo es una y admirable puesta en pie de la genial ópera mozartiana. El breve reparto no ofrece fisuras. A la Fassbaender le aguarda una envidiable carrera: da la réplica extraordinariamente a la más veterana Gundula Janowitz, encantadora en su papel y solamente con el leve reparo de algún agudo «calante». Hermann Prey, sobrado de facultades y perfecto en su adecuación al personaje, parece jugar más que interpretar su «Guglielmo». Por su parte, Schreier me dio la impresión de haber mejorado mucho desde el «Tamino» que le escuchara en el 67: si el timbre no alcanza la belleza de los más calificados tenores mozartianos que puedan nombrarse, lo cierto es que su difícilísima aria constituyó una soberana lección de canto. Deliciosa Reri Grist en su «Despina»—«Despinetta», más propiamente—, tanto en acción cuanto en lo vocal. Finalmente, Rolando Panerai fue un espléndido «Don Alfonso», aunque quizá no alcance las excelencias que recuerdan quienes asistieron a esta representación el pasado año, con Fischer-Dieskau en el papel...

Las alusiones al juego escénico y a los decorados que han surgido en las líneas precedentes apuntan hacia el juicio sumamente positivo. No dudamos en calificar de sobresaliente el trabajo de Günther Rennert e Ita Maximowna, por su calidad intrínseca, pero sobre todo por la ya comentada identificación de su labor en el curso musical impuesto por Karl Böhm. La sensación de redondez, de obra total que se percibe sería imposible sin esta compenetración absoluta entre los distintos creadores-intérpretes de la representación.



Hermann Prey, espléndido «Guglielmo» y protagonista de un triunfal recital de «lieder».



Karajan, el más célebre salzburgués de hoy, protagonista «excesivo» de Las Bodas de Fíguro.

Con todo, el protagonismo máximo de este **Così fan tutte** del Festival de Salzburgo recae sobre la venerable figura de Böhm. El maestro concibe un **kleines Mozart**, un Mozart pequeño, sonriente, alado. Comienza por elegir la pequeña sala del Festspielhaus, la misma en la que tienen lugar las sesiones más intimistas del Festival (los «Liederabend», por ejemplo); sitúa en el foso una orquesta reducida, bastante inferior en número a la que utilizaría días después para dirigir, en concierto, la **Sinfonía KV 338** del mismo Mozart; y consigue la alianza total de instrumentistas, cantantes y de todos los elementos que convergen para que la representación fluya con el espíritu y la ligereza con que él enfoca **Così**. Razonamientos «en frío» pueden mostrar otras preferencias en el concepto de Mozart o de esta ópera en particular, pero no creo que pueda señalarse tacha alguna en un montaje tan perfectamente logrado como este que admiramos de la genial obra de Mozart.

Y unos días después, el **grosses Mozart**. En la sala grande del Festival, con una Filarmónica de Viena mucho más nutrida y en el inmenso escenario (tan sólo enmarcado para restar un par de metros por cada lado), von Karajan expuso un Mozart mucho más «grande», otro Mozart menos intimista, más avasallador; un **Fíguro** en el que todo giraba en torno al foso. No me va a resultar nada fácil transmitir al lector con brevedad y concisión la decepción que para mí supuso este montaje que mi compañero de viaje y de redacción me había alabado hasta lo indecible en base a la representación que presencié el pasado año. Lo que sí debo hacer en seguida es advertir al lector de que el mismo día de la representación del **Fíguro** la Filarmónica y los Coros de Viena, con Karajan al frente, habían afrontado durante horas el tenso compromiso de un ensayo general y exhaustivo de cara a la «première» del **Don Carlos**, de Verdi, que tendría lugar cuarenta y ocho horas después; y hecha esta consideración, que puede explicar hasta cierto punto un descenso del nivel interpretativo, concretemos lo negativo en la figura de Karajan, precisando dos puntos: el abuso cuantitativo del sonido de la orquesta y los «tempi» adoptados. No me tengo en absoluto por aficionado o crítico especialmente entregado al goce y al culto de las voces; por el contrario, nunca he estado de acuerdo con esos «belcantistas» partidarios de la dirección de orquesta **discreta**, sin hacerse notar, dejando todo a cargo de la comodidad o el arbitrio de los solistas vocales; y menos en Mozart, donde la orquesta juega un papel cuya importancia no vamos a descubrir ahora. Pero cuando la orquesta es algo omnipresente y dificulta la natural emisión de las voces, estamos ante el polo opuesto, que tampoco estimo deseable. El hecho de la inmensidad del escenario (que impone considerables distancias) o de la cuantía numérica de la orquesta no han podido pasar inadvertidos, y por tanto, no pueden servir de atenuantes. En cuanto a los «tempi», yo estoy seguro de que si se lleva al disco esta versión, Karajan logrará en el estudio de grabación sus propósitos, cosa que, en mi opinión, no se dio en la representación que presencié. No se trata de pontificar «esto demasiado rápido o demasiado lento», no, sino de constatar la sensación que recibí en más de una ocasión de que los cantantes eran queridos por la batuta más allá de lo que sus facultades podían dar de sí, habida cuenta de que estaban representando simultáneamente. Para mí fue una verdadera pena, pongo por

caso, la exhibición de técnica vocal que van Dam desplegó en su «Non piu andrai», y no hay contrasentido: en vez de exhibición de técnica vocal, yo hubiera preferido un «tempo» más reposado (menos vertiginoso) para que van Dam hubiera cantado sin ese punto de agarrotamiento que creí percibir. En general (y no acuso, sino que opino distintamente), los «tempi» fueron precipitados, salvo en los momentos que podríamos llamar «de arias estáticas», esos momentos en los que un personaje —generalmente solo en escena— canta su pieza sin acción escénica simultánea. Aquí parece que Karajan cambiaba su concepto de la ópera o, mejor expresado, parece como si abriera un paréntesis en la acción para buscar que el solista de turno recrease su papel con la máxima comodidad y garantía; una vez terminada la página, el director parecía indicarnos: «Estábamos diciendo...», con su vuelta a la vivacidad anterior. No puede extrañar, pues, que los mejores momentos de la representación correspondieran a las dos arias de «Cherubino», a las dos escenas de la «Condesa», al aria de «Susana» en el último acto, etc., mientras que «Se vuol ballare», el citado «Non piu andrai» y otros tantos momentos convirtieran lo que debería haber sido extraordinario goce musical en la distante sensación de que el cantante o cantantes de turno «habían salido airoso del trance»... En algunos momentos, la batuta llegó incluso a emborronar la escena: así, las indiscretas miradas de Tom Krause («Conde») al foso, o el soso estatismo de la von Stade y Edith Mathis («Cherubino» y «Susana», respectivamente) en la secuencia en que «Cherubino» se arroja por el balcón.

En lo vocal, **Las bodas de Fíguro** que ofreció Salzburgo fueron impresionantes. Frederica von Stade ha realizado el casi milagro de cubrir el puesto de la Berganza en «Cherubino», sin que el cambio haya supuesto descenso global de la versión, al decir de críticos y asistentes del año de la puesta en escena. Al parecer, la sustitución de la Freni por Edith Mathis ha sido más notoria: realmente, la «Susana» fue el papel menos brillante de entre los principales. Impecable por voz y compostura Elisabeth Harwood en su ensoñada y melancólica «Condesa». José van Dam, espléndido, aunque su «Fíguro» fuera —en mi criterio— el personaje que más se resiente de lo apuntado sobre Karajan. Contar con Michel Sénéchal, Paolo Montarsolo, Jane Berbié y Zoltan Kelemen para los papeles de «Basilio», «Bartolo», «Marcelino» y «Antonio» es un lujo para beneficiarse del cual hay que ir a Salzburgo... Los decorados de Ponnella, antológicos, bien merecedores del aplauso que era de rigor reprimir para no interrumpir el curso del acto recién iniciado.

Lo escrito sobre esta versión del **Fíguro** mozartiano pretendo que sea coherente con mi impresión final de que asistimos a una gran representación operística, si bien entiendo que fue frustrada en su propia ambición de «versión definitiva». Frente al discreto protagonismo de Böhm en un **Così** que parecía recrearse sin mediación de los intérpretes, el **Fíguro** nos tuvo siempre pendientes de los intérpretes-mediadores, resintiéndose de ello la propia música de Mozart.

Salzburgo, agosto de 1975.

J. L. G. B.

PANORAMA DE LOS FESTIVALES MUSICALES DE ESTIO EN EUROPA

Nuestro punto de partida va a ser Glyndebourne, un pequeño lugar al sureste de Inglaterra, que conserva aún toda la tradición que ha hecho famoso al país. Allí, en medio de bosques y praderas, el millonario John Christie y su esposa, la soprano Audrey Mildmay, erigieron un teatro con capacidad para 300 personas (hoy en día 800), con el objetivo de servir no ya lo mejor que ellos pudieran hacer, sino lo mejor que se pudiera presentar en cualquier sitio. De acuerdo con este fin no se escatimaron medios técnicos ni ensayos, y los cantantes fueron seleccionados para lograr una total conjunción, etcétera. Desde aquel día, en que se inauguró con unas **Las bodas de Fígaro** que sorprendieron al público y a la escéptica crítica, hasta los nuestros se ha producido una evolución, si bien las líneas fundamentales permanecen inalterables: atención especial a un repertorio que no necesite medios masivos, pero dando cabida tanto a Cimarosa como a Strawinsky. Jamás Glyndebourne ha prestado mucha atención a llevar los grandes nombres consagrados, pero lo cierto es que allí

han actuado en sus comienzos muchas de las grandes figuras actuales: Freni, Co-trubas, Pavarotti, Bruscantini, Backer y nuestras Caballé y Berganza. Caballé cantó, en 1965, **El caballero de la Rosa** y **Las bodas de Fígaro**, aunque con unas ligeras molestias pulmonares que no la permitieron disfrutar plenamente de su estancia en este curioso rincón. Por entonces su nombre no sonaba como a partir de su debut inesperado con **Lucrecia Borgia**, en Nueva York, ese mismo año.

Berganza hizo unas **Bodas** en 1958 y **La Cenerentola** en 1959, visitando desde entonces frecuentemente este teatro como espectadora.

De los antiguos promotores del teatro: el matrimonio Christie, el director Fritz Buch y el productor Carl Ebert, ninguno sobrevive actualmente, pero la tradición se mantiene gracias al paso de figuras como Rudolf Bing, posteriormente Intendente del Metropolitan, o Gunther Rennert, actual Intendente de la Opera de Munich.

Normalmente son puestas en escena

cuatro óperas por temporada, y su reducido número, junto con lo expuesto anteriormente, puede hacer presagiar al lector que se trata de un teatro privado, sin ningún tipo de subvención gubernamental. Glyndebourne es el único ejemplo en Inglaterra similar en su funcionamiento financiero a nuestro teatro por excelencia, el Liceo de Barcelona. A pesar de ello, los medios puestos en juego son impresionantes; baste como ejemplo que cada obra se ensaya seis horas diarias durante tres a cinco semanas, y que la orquesta es la Filarmónica de Londres. Por ello los precios son tan elevados como en España, a los que hay que sumar el traslado, hotel y la cena que se sirve en los jardines del teatro durante la larga pausa de hora y media. La mayoría del público, siempre etiquetado y que, por lo general, llega de Londres en un tren especial que se pone en servicio, prefiere llevarse su «picnic» y degustarlo en las praderas colindantes, siendo este uno de los espectáculos más curiosos que he tenido ocasión de presenciar.

En la presente edición las obras puestas en escena han sido: **Eugenio Oneguín**, de Tchaikowski; **The Cunning Little Vixen**, de Janacek; **Intermezzo**, de Strauss; **The Rakes's Progress**, de Strawinsky, y **Così fan tutte**, de Mozart, y de ellas nos referimos a las dos últimas.

De la de Strawinsky he de destacar primordialmente la magnífica labor de conjunto lograda, siendo el resultado un reflejo fidelísimo de las intenciones del compositor. Dentro de esta labor sobresalió la dirección orquestal de Haitink, habiendo de reconocer que se trata de una de las mejores direcciones operísticas que he escuchado. ¡Qué difícil es oír una orquesta como la Filarmónica de Londres con un director como Haitink en un teatro de ópera! La obra en sí resulta bastante curiosa, pues habiendo sido escrita en nuestro siglo, me atrevería a decir que es lo que Mozart hubiese escrito hoy en día. Strawinsky comprendió perfectamente las limitaciones de la voz humana si se utiliza como un instrumento más, y por ello cuidó tanto la medida de las sílabas como los «esforzandos» orquestales, por poner un ejemplo. Presenta arias y concertantes de unas características bien diferentes de otras obras del presente siglo. La sección que lleva la voz cantante es el metal, si bien cede el paso a la cuerda en los momentos en que el lirismo de la situación lo requiere. La escenografía tiene un papel importante, y si bien los diseños me parecieron demasiado infantiles y mostraban un uso abusivo del contraste blanco-negro, lo cierto es que el manejo de la escena resultó perfecto, siendo solistas y coro verdaderos actores. Por cier-

The Rakes's Progress, de Strawinsky, en la Opera de Glyndebourne. Un momento escénico en el que puede apreciarse cómo solistas y coro resultan perfectos actores.





Escena de *Cosi fan tutte* en la del Glyndebourne Festival Opera. De izquierda a derecha: Bozena Bentley («Fiordiligi»), Knut Skram («Guillermo»), Michael Devlin («Don Alonso»), Robert Johnson («Ferrando») y Reni Penkova («Dorabella»).

to, alguno de los movimientos sería censurado en nuestro país. Puede decirse que Glyndebourne alcanzó lo perfecto en esta producción.

En *Cossi fan tutte* tuve la interesante experiencia de poder comparar dos producciones en pocos días: la de Glyndebourne y la del Covent Garden. Aunque

mi colega José Luis Pérez de Arteaga creo que se referirá a esta segunda y no tengo noticias de su opinión, pienso que es de interés efectuar un breve paralelo entre ambas. Musicalmente, los conceptos de Colin Davis y John Pritchard difieren bastante; la del primero es más personal y original, y diríamos que su lectura

muestra un profundo cariño por la obra; la del segundo es más tradicional, menos contrastada y con «tempos» más vivos. Si quizás como concepto es mejor la de Davis, en cambio la orquesta sonó mejor en Glyndebourne. El reparto londinense tuvo atractivos importantes: Richard von Allen, que resultó un magnífico «Don Alfonso» por voz y caracterización; Anna Tomowa-Sintov como «Fiordiligi», Anne Howell con una voz más de soprano corta que de «mezzo» como «Dorabella»; Judith Blegen en una deliciosa «Despina»; Rudiger Wohlers en un «Ferrando» de bello timbre, y Robert Kernse en un «Guillermo» de urgencia tras la indisposición de Ganzarolli, hecho que se evidenció especialmente en el dúo con el tenor del acto segundo. En Glyndebourne el «cast» era desconocido para la mayoría de los españoles: Bozena Bentley y Reni Penkova en las dos hermanas, Robert Johnson y Knut Skram en sus amados y Michael Devlin y Evelyn Mandac como «Don Alfonso» y «Despina». En este reparto lo más destacable es la formidable labor de conjunto lograda, vocalmente superior a la del Covent, sin duda fruto de un número de ensayos que el Covent no puede permitirse. Escénicamente, ambas producciones son también muy distintas; una emplea un gran escenario y puede permitirse el lujo de golpes de gracia a base de efectos especiales, exagerando los matices dramáticos y con unos decorados tradicionales, pero brillantes; la otra ha de afinar los efectos de un escenario reducido y con unos decorados menos costosos y de carácter más moderno. Las representaciones, muy diversas, con su propia personalidad cada una y ambas de gran calidad.

Para el año próximo puedo anunciar ya que si no hay cambios las obras que Glyndebourne presentará serán: **Falstaff, Péleas y Melisande, Capriccio, Bodas de Fígaro** y **Cossi fan tutte**.

En el Covent Garden, a falta de darse a conocer el programa, me han llegado noticias de contratos con Krauss, Carreras, Domingo y López Cobos.

GONZALO ALONSO RIVAS

UNION MUSICAL ESPAÑOLA

JOAQUIN RODRIGO

MUSICA PARA UN CODICE SALMANTINO

Para bajo, coro mixto y once instrumentos

Partitura de bolsillo

Discos editados entre el 1 de agosto y el 15 de septiembre de 1975

ORQUESTAL

BERLIOZ: **Sinfonía Fantástica**. Orquesta del Conservatorio de París. Director, A. Argenta. Decca, SDD 115. 225 ptas.

CHOPIN: **Concierto para piano n.º 2**. FALLA: **Noches en los jardines de España**. A. de Larrocha. Orquesta de la Suisse Romande. Director, S. Comissiona. Decca, SXL 6528. 335 pesetas.

GRANADOS: Goyescas: **Quejas o La maja y el ruiseñor**. E. HALFFTER: **Rapsodia portuguesa**. TURINA: **Rapsodia sinfónica**. G. Soriano, piano. Orquesta Nacional de España. Director, O. Alonso. Columbia, CS 8570. 225 ptas.

MENDELSSOHN: **Sinfonía n.º 4 («Italiana»)**. SCHUBERT: **Sinfonía n.º 5**. Orquesta Filarmónica de Israel. Director, G. Solti. Decca, SDD 121. 225 ptas.

MILHAUD: **La creación del mundo**. WEILL: **Suite de la Opera de tres peniques**. Conjunto de Cámara Contemporáneo. Director, A. Weisberg. Nonesuch, HNS 760-01. 360 ptas.

MOZART: **Conciertos para flauta 1 y 2**. K. Zöller. Orquesta Inglesa de Cámara. Director,

B. Klee. Deutsche Grammophon, 2530 334. 400 ptas.

MOZART: **Concierto para piano n.º 27. Concierto para dos pianos**. Emil y Elena Gilels. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, K. Böhm. Deutsche Grammpohon, 2530 456. 400 pesetas.

MOZART: **Divertimento en Sol mayor, K 63. Casación n.º 2, en Si bemol Mayor, K 99**. Conjunto Mozart de Viena. Director, W. Boskovsky. Decca, SXL 6500. 335 ptas.

RAVEL: **Mi madre la oca. La Valse. Minueto antiguo**. Orquesta Filarmónica de Nueva York. Director, P. Boulez. CBS S 73306. 380 ptas.

RODRIGO: **Concierto de Aranjuez**. VILLA-LOBOS: **Concierto para guitarra**. J. Williams, Orquesta Inglesa de Cámara. Director, D. Barenboim. CBS S 73369. 380 ptas.

SCHUBERT: **Sinfonías núms. 3 y 6**. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, I. Kertesz. Decca, SXL 6553. 335 ptas.

SCHUMANN: **Sinfonía n.º 2. Obertura, scherzo y finale**. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. Deutsche Grammophon, 2530 170. 400 ptas.

CAMARA

DEBUSSY, RAVEL: **Cuartetos de cuerda**. Cuarteto La Salle. Deutsche Grammophon, 2530 235. 400 ptas.

INSTRUMENTAL

CHOPIN: **Sonata n.º 2 («Marcha Fúnebre»)**. **Scherzo n.º 2. Andante spianato y gran polonesa**. M. Argerich. Deutsche Grammophon, 25 30 530. 400 ptas.

GRIEG: **20 Piezas Líricas**. E. Gilels. Deutsche Grammophon, 2530 476. 400 ptas.

VOCAL Y CORO

BENGUEREL: **Arbor**, cantata. **Quasi una fantasia**, para cello y conjunto de cámara. Solistas vocales, Coro Madrigal. Orquesta Ciudad de Barcelona. Director, A. Ros Marbá. S. Palm, cello. Conjunto de Cámara. Director, A. Markowski. Clave 18-5012 S. 240 ptas.

PRESELECCION INTERNACIONAL PARA LA VIII EDICION DEL PREMIO MUNDIAL DEL DISCO (MONTREUX)

Sometida al Jurado internacional

Albumes (anotados por orden alfabético de compositores):

1. J. S. Bach: **L'Art de la Fugue**, Marie-Claire Alain. (Erato.)
2. Benjamín Britten: **Mort à Venise**. (Decca.)
3. Haydn: **Symphonies** (dernier volume, números 94 à 104). Philharmonica Hungarica, Dorati. (Decca.)
4. Mendelssohn: **Quatuors à cordes** (enregistrement intégral), Quatuor Bartholdy. (BASF.)
5. Monteverdi: **Le Couronnement de Poppée**. Director, Harnoncourt. (Telefunken.)
6. Mozart: **Così fan Tutte**. Director, Solti. (Decca.)
7. Prokofiev: **Concertos de piano**. Beroff-Masur. (EMI.)

8. Schoenberg, Berg, Webern: **Ecole de Vienne II**. Director, Karajan. (DGG.)
9. Schoenberg: **Moïse et Aaron**. Director, Gielén. (Philips.)
10. Schubert: **Trios avec piano**. Rubinstein, Szeryng, Fournier. (RCA.)
11. Schumann: **Le Paradis et la Péri**. Director, Czycz. (EMI.)
12. Verdi: **Un Giorno di Regno**. Director, Gardelli. (Philips.)
13. Verdi: **Aida**. Director, Mutti. (EMI.)
14. Wolf: **Mörrike Lieder** (Fischer-Dieskau-Barenboim). (DGG.)

LPs (anotados por orden alfabético de compositores):

1. Haendel: **Cantate Lucrece et Aires**, Janet Baker. Director, Leppard. (Philips.)

2. Haydn-Mozart: **Airs**, Janet Baker. Director, Leppard. (Philips.)
3. Lassus: **Les Larmes de Saint-Pierre**. (Harmonia.)
4. Mendelssohn: **La Première Nuit de Walpurgis**. Director, Masur. (EMI.)
5. Nono: **Como una ola de fuerza**. Director, Abbado. (DGG.)
6. Ravel: **Ma mère l'oye, La Valse**, etc. Director, Boulez. (CBS.)
7. Schubert: **Wanderer Fantasie et Sonate en La mineur**. M. Pollini. (DGG.)
8. Strauss: **Vier letzte Lieder**. G. Janowitz. Director, Karajan. (DGG.)
9. Vivaldi: **Psaume 126, deux motets**. Teresa Berganza. Director, R. Ros-Marbá. (Ensayo.)

CRITICA DISCOGRAFICA

¿UNA «SINFONIA DE LOS MIL» DEL SIGLO XVII?
LA «MISA DE SALZBURGO», UN EXTRAORDINARIO DOCUMENTO
DISCOGRAFICO, CON DESTACADA PARTICIPACION ESPAÑOLA

La grabación que se comenta tiene para mí un especial significado, aquel que confiere la condición de testigo de su nacimiento. Esta interpretación de la Missa Salisburgensis se efectuó el 14 de agosto de 1974 en la catedral de Salzburgo, en concierto público, llevado a cabo por los mismos contingentes vocales e instrumentales que intervienen en el disco; éste fue grabado al día siguiente en la misma catedral. Estos actos fueron realizados como conmemoración de los mil doscientos años transcurridos desde la fundación de la «Dom» salzburguesa: en el emplazamiento de la catedral actual tuvo lugar la dedicación, a finales del siglo VIII, de una basílica románica erigida por San Virgilio. En 1598, tras un incendio que arrasó la primitiva iglesia, el arzobispo Wolf Dietrich ordenó levantar un nuevo templo, proyectado por el arquitecto Vincenzo Scamozzi, cuyas obras se iniciaron en 1610. Abandonadas éstas después de la abdicación de Wolf Dietrich, un nuevo arzobispo, Markus Sittikus, dio un decisivo impulso a los trabajos, que concluyeron en 1628, durante el mandato del arzobispo Paris Lodron. La celebración, en el pasado año, de este milenario se centró en torno a dos conciertos de signo distinto, en los cuales tuve la oportunidad de estar presente: en uno (el que recoge el disco de BASF) se rindió homenaje al pasado por medio de la singular Missa Salisburgensis, de 1628, atribuida a Orazio Benevoli; en el otro se «hizo» presente con el estreno del Magnificat, de Penderecki, escrito especialmente para esta oportunidad. En ambas obras, separadas por más de tres siglos de distancia, se concibe el vasto espacio interior de la catedral salzburguesa como un medio musical activo.



Siendo muchos los méritos que concurren en este registro, quizá el que siento como más destacado sea la fidelísima reproducción del ambiente sonoro percibido en la ejecución salzburguesa: los ingenieros de Harmonia Mundi han realizado una labor compleja y admirable para transmitir al oyente el sonido exacto creado aquel 14 de agosto en la muy peculiar acústica de la «Salzburger Dom». Tal vez, rizando el rizo, pueda oponerse a la excepcional toma de sonido un reparo técnico: la grabación sólo estereofónica, y no en cuatro canales. ¡Muy pocas obras habrá tan aptas para la tetrafonía como esta Missa Salisburgensis! Su autor, llámese o no Benevoli, concibió la enmarañada pieza («a 53 voci») en función de las posibilidades acústico-espaciales del recinto salzburgués, creando fascinantes y premonitorios efectos de cercanía-lejanía, pregunta-respuesta y densidad-fluidez por medio de una distribución «sui generis» de las fuerzas corales y orquestales. Quizá sea útil describir someramente la colocación de los intérpretes en la ejecución que dio base al actual registro.

La partitura de la obra establece una división en cinco «Coros» y dos «Loci». Imaginemos un cuadrado perfecto, situado algo más allá del centro de la nave catedralicia. En la parte superior del mismo, a izquierda y a derecha, se situaron los «Coros» I y V, respectivamente: en el «Coro» I figuraban («8 voci in concerto») dos sopranos, dos contraltos (en ambos casos, niños solistas de la Escolanía de Montserrat), dos tenores, dos bajos (éstos incorporados por miembros del conjunto inglés Pro Cantione antiqua), la Escolanía de Montserrat y el órgano positivo A; en el «Coro» II se ubicaba idéntico contingente vocal (aquí el coro estaba integrado por los Niños Cantores de Tölz, que prestaban asimismo los cometidos solistas de soprano y contralto), el órgano B y una parte de la sección de cuerdas del Collegium Aureum. En la parte superior de nuestro imaginario cuadro, por debajo de los dos «Coros» comentados, y hacia el centro, se ubicaban como «Coro» II los restantes instrumentos de cuerda. En el centro del cuadrado, extremos izquierdo y derecho, quedaban los dos «Loci», I y II, ambos formados por cuatro trompas acompañadas de timbales. Finalmente, en la parte inferior de la figura, esquinas izquierda y derecha, los «Coros» III y IV, constituidos por las extensas secciones de madera y metal. En el centro exacto de este cuadro se situó el P. Ireneu Segarra, de Montserrat, que dirigió a todo el conjunto.

Es fácil imaginar las posibilidades que una grabación cuadrofónica podría haber entrañado. De cualquier manera, el presente registro «estéreo» recoge, en una separación de canales casi milagrosa, la dimensión antifonal de la interpretación en una medida que yo no sospechaba antes de la escucha. Los poseedores de equipos tetrafónicos podrán añadir a este disco una dimensión espacial superior si lo reproducen a través de los cuatro altavoces, induciendo la cuadrofónica.

Al llegar a este punto, pienso que más de un lector se ha preguntado si la Missa de Benevoli pasa de ser un mero ejercicio acrobático de polifonía, ideal para una exhibición circense de técnica reproductora. Desde luego, es mucho más que eso. Aunque la partitura no contase con el extraordinario respaldo interpretativo y técnico que le brinda la grabación de BASF, su interés seguiría siendo enorme. En la línea de las grandes producciones corales de Gabrieli o Schütz, la Missa Salisburgensis responde a una concepción mayestática de la terminología sonora: su escritura, a pesar del casi disparatado número de voces contrapuntísticas que se ponen en juego, es de meridiana claridad; la caligrafía instrumental, tímbrica de hecho, es habilísima, como también lo son las inesperadas rupturas armónicas del «basso ostinato». Algunos pasajes aislados (v. g.: el «ludicare» del Credo) poseen especial unción en su sobriedad temática, y el apoyo que las fanfarrias graves prestan con asiduidad a las voces más agudas no deja de evocar la escritura litúrgica de Purcell.

La interpretación, realmente difícil, peligrosísima en el caso de las voces infantiles, es superlativa por parte de todas las agrupaciones implicadas en la producción, tanto en la Missa como en el breve himno Plaudite tympana, igualmente atribuido a Benevoli y que también figuró en el concierto salzburgués. Las imperfecciones de afinación que a veces se detectan en algún solista de las Escolanías no pueden tomarse como puntos negativos, máxime si se tiene en cuenta la tremenda complejidad de muchas secuencias melismáticas.

A BASF se le ha criticado con frecuencia, desde estas mismas páginas, la pésima presentación literaria de algunos de sus discos. En esta oportunidad todo parece haberse aliado para la edición de un volumen ejemplar: la traducción del excelente comentario de Ernst Hintermaier, reproducción del que figura en el programa del concierto, tiene precisión y exactitud. Se incluye el texto cantado en el himno, pero no el Propio latino de la Misa.

CONCLUSION: Un importante ejemplo de disco-testimonio. Recomendabilidad absoluta.

JOSE LUIS PEREZ DE ARTEAGA

Missa Salisburgensis, Himno «Plaudite tympana» (atribuidos a Orazio Benevoli). Escolanía de Montserrat, Coro de Niños de Tölz, Solistas vocales e instrumentales, Collegium Aureum; director, P. Ireneu Segarra, OSB, Montserrat (BASF - Harmonia Mundi, 37 53 735; P. V. P.: 375 pesetas).

Un momento de la grabación en la Catedral de Salzburgo.



BARENBOIM DIRIGE EL «REQUIEM» DE MOZART: ¿LA MEJOR INTERPRETACION ENTRE 17 VERSIONES?

No es preciso insistir en la significación de la Misa de Requiem, de Mozart, una de las más altas cumbres de la historia de la música sacra, a cuya altura sólo pueden colocarse muy contadas obras de Monteverdi, Bach, Händel, Haydn, Beethoven, Mendelssohn, Brahms, Verdi y Bruckner.

Sin entrar en el tan repetido tema de su origen —del encargo hecho tan misteriosamente a Mozart—, creo que el Requiem merece ser comentado en algún otro aspecto interesante y menos veces planteado: así, el asunto no definitivamente aclarado de hasta dónde es autor Mozart, y qué es con exactitud lo debido a sus discípulos J. Eybler, y sobre todo F. X. Süssmayer. Este asunto parece haber sido oscurecido intencionadamente por la misma viuda de Mozart, hasta el punto de hacer casi imposible dilucidar lo debido exclusivamente al genio de lo restante; lo cierto y lo que raramente se reconoce es que, por muchas instrucciones que Mozart dejase a Süssmayer, de hecho, el Requiem, a pesar de que pierda algún interés a partir del «Lacrimosa» (no tanto como suele decirse), es una obra redonda y sin fisuras, pareciendo incomprensible que los dos discípulos, compositores insignificantes, pudieran terminarlo de este modo, muchísimo más que «digno»: hecho singular, en cuya explicación no me atrevo a entrar.

La novedad de esta obra es extraordinaria: se trata, conforme dice Chapa, de un «auto-requiem», y es incomparable a todo lo anteriormente compuesto. Esto debe entenderse más que con respecto a lo formal (a pesar de su abandono por vez primera de la más convencional «aria», todavía su escritura contrapuntística recuerda en mucho a Händel y Bach), con respecto al fondo, al «contenido» o mensaje de esta música, que ya no es ni exactamente «mozartiana»: conforme insiste Sopena (El «Requiem» en la música romántica), guarda sólo de Mozart esa cierta sensación de equilibrio, pero la expresión es ya más bien romántica. Rebuscando los conceptos, puede hallarse «romanticismo» en Vivaldi, hasta en Monteverdi si se quiere; pero lo que propiamente suele entenderse históricamente por «romántico» en arte, no aparece plenamente en la música antes de la Sinfonía Heroica (1803), de Beethoven; pues bien, no creo que haya música más claramente prerromántica (podría casi suprimirse el prefijo) que este Requiem compuesto una docena de años antes.

Mozart, que había ido alcanzando en su breve existencia la madurez más plena a una velocidad casi inconcebible, parece en esta su última obra dar un enorme salto, violentando su propio «estilo» o llegando a consecuencias insospechadas de éste, para llegar a una música personalísima e irreplicable, casi «expresionista». No hay que olvidar, sino, al contrario, tener bien presente el estado de ánimo en que Mozart componía su Requiem. Leyendo cómo sus biógrafos caracterizan los días de su creación, nos encontramos continua e insistentemente con expresiones como «agotamiento físico y moral», «desesperación, hipersensibilidad exacerbada y enfermedad...», estado profundamente depresivo, del que no logró sacarlo ni el inesperado triunfo de La flauta encantada (parecía él mismo empeñarse en no salir de él); terrible angustia, alucinaciones y presentimientos funestos...; «pleno convencimiento de su inmediata muerte, de que estaba siendo lentamente envenenado (¿por Salieri?) y de que escribía su propio canto fúnebre...».

Los intérpretes de este Requiem parecen olvidar que el estado anímico en que Mozart lo alumbró no aconseja dirigirlo siguiendo los parámetros válidos para sus restantes composiciones; ésta es música de expresividad exacerbada, intensísima, que necesita forzar, superar la expresión severa y contenida de la época, llamada «clásica»; el equilibrio logrado, a pesar de todo, por Mozart, es realmente milagroso, pero no parece, desde luego, un equilibrio «clásico» (como el de sus misas o las de Haydn), sino más bien el equilibrio de un romántico genial.

Hemos llegado aquí al gran problema de la interpretación del Requiem: si no ignoro alguno, se ha llevado al disco 17 veces (J. Krips, De Sabata, E. Jochum, Scherchen, F. Grossmann, Böhm, en Philips; Kempe, Bruno Walter, Karajan, K. Richter, Leinsdorf, Kertész, C. Davis, Gönnerwein, Frühbeck, Böhm, en DG, y, finalmente, Barenboim); pero, como decía Manuel Chapa en el número de enero-febrero de 1974, al comentar la nueva versión de Böhm: «El Requiem sigue sin "su" versión. Muerto Klemperer, habiendo frustrado su ocasión Böhm, ¿de quién esperar ahora la versión-milagro? ¿Quizás de Giulini? Sea como sea, seguiremos esperando «la» grabación mágica y definitiva, que hasta ahora ha ido fallando una y otra vez». En efecto, hasta ahora, a pesar de haber grabado esta obra muchos grandes directores—incluido el primero de los mozartianos, Bruno Walter—, ninguno había conseguido una interpretación acabada y genial. Quizá la razón estriba en que todos quedaban un tanto distantes, excesivamente «objetivos» (soy consciente de lo problemático del uso de este tan ambiguo término) y hasta cerebrales, debido a sus ataduras «estilísticas», y ninguno entregado al casi delirio de esta música.

De los registros anteriores a estos dos últimos de Böhm y Barenboim, voy a hacer un somero repaso valorativo de los que he podido escuchar: el de Jochum (Heliodor, ahora en el extranjero), grabado en directo en un templo, es una visión contenida con momentos inspirados, pero bastante desigual. Son de destacar las intervenciones de soprano y bajo, Seefried y Borg. Conserva el innegable valor de haber sido tomada en vivo. De la dirección de Walter



DANIEL BARENBOIM.

(CBS no español) esperaba muchísimo, pero sólo a ratos es comunicativa, decepcionando el conjunto por falta de unidad. Rudolf Kempe (EMI, retirado del catálogo español) es meditativo y hondo, pero desprovisto de fuego en los pasajes más tensos. Maravillosos el coro de esta versión (Santa Eduvigis, de Berlín) y la soprano (Elisabeth Grümmer). Karajan (DG) destaca por su equilibrio, pero está exento de garra y el conjunto resulta gris. Formidables las dos voces masculinas de su cuarteto: Dermota y Berry. Richter (Telefunken) es extremadamente austero, nada imaginativo y poco refinado en el tratamiento de timbres y texturas. Mucho más interesante que la del disco fue la visión, muy romántica, de su concierto en Madrid. Kertész (Decca), buen intérprete de otras obras de Mozart, es aquí algo superficial, defraudado por completo. Admirables la Filarmónica vienesa y la soprano Elly Ameling; desastroso, en cambio, el tenor Ugo Benelli. De la gris versión de Colin Davis (Philips), asimismo excelente mozartiano, sólo se recuerdan las bellas voces femeninas de su cuarteto, Donath y Minton. Y, finalmente, Frühbeck (EMI), cuya versión se beneficia de dos grandes voces, Mathis y Bubry, y del mejor coro que ha cantado esta obra, el New Philharmonia londinense, es muy irregular: junto a episodios muy convincentes, su «Lacrimosa» es de decepcionante languidez.

Por una parte, supongo que Chapa desconocía al escribir su artículo la versión de Barenboim, tan distinta de cuantas se habían registrado, y por otra, no estoy por completo de acuerdo con él al no resaltar los nuevos valores, superiores a los de las versiones precedentes, de la nueva realización de Böhm. Ambas me parecen no ya las dos mejores, sino casi las dos únicas auténticas «interpretaciones», o sea, «recreaciones» del Requiem, de Mozart. Y ambos directores, uno veteranísimo y el otro muy joven, presentan dos visiones totalmente distintas, casi opuestas, de esta música: Böhm la encuentra de resignada desolación, como tragedia aceptada, y Barenboim como tragedia no aceptada sin lucha: angustiosa, exasperada y rebelde. Esta distinción tajante está, por supuesto, simplificada en exceso y requiere otras matizaciones, que a continuación iré dando, pero en síntesis creo que es válida.

Un dato que llama mucho la atención es la diferencia de tiempos: mientras Barenboim apenas rebasa los cincuenta y seis minutos (un total más o menos normal), Böhm alcanza los 63' 38" (la duración seguramente más extensa que conozco). Mientras éste es siempre muy reposado, Barenboim es muy contrastado: alternativamente muy lento o bastante rápido.

Desde el comienzo el oyente aprecia con claridad que ambos directores viven (¡pero la «viven», al fin!) la obra de maneras muy diversas: la absoluta serenidad y aceptación desolada de Böhm frente al anhelo casi exasperado que expresan al comienzo los violines de Barenboim, que logra como nadie el clima alternativamente quejumbroso y resignado del principio. En la fuga del «Kyrie», la claridad meridiana—incomparable a ningún otro— de Barenboim logra por vez primera que todas las líneas del coro y la orquesta (ambos, lo digo de paso, admirables) sean siempre bien perceptibles. Aquí se toma Barenboim una libertad que ha irritado a algu-

nos sobremanera, pero que no es gratuita, sino en orden a la expresión: un súbito apianar en una de las repeticiones de la palabra «Kyrie» (compás 27). Frente al «Dies irae» relativamente parco de Böhm, Barenboim es explosivo, inquieto, exasperado. Por segunda y última vez en esta partitura, éste «inventa» una acentuación larga de piano a «forte» (compases 42 a 44 y 46 a 48), que confiere mayor inquietud y carácter tenebroso y sobrecogido al texto. En el «Tuba mirum» Barenboim se asemeja a Böhm, pero es aún más lento que Böhm. Este cuenta en su cuarteto vocal con la maravillosa soprano Edith Mathis y el resto bastante inferior: una buena medio-soprano de voz algo oscura (Julia Hamari), un tenor discreto y en exceso lírico (Wieslaw Ochman) y un bajo de magnífica voz (Karl Ridderbusch), pero menos cantante de oratorio. Barenboim, por el contrario, se beneficia de cuatro cantantes excepcionales, literalmente inmejorables: Sheila Armstrong, Janet Baker, Nicolai Gedda y Dietrich Fischer-Dieskau. Este último, gran amigo de Barenboim y quienes colaboran juntos en numerosos discos, recitales y conciertos, sabemos que es un barítono —el más grande en «lied» y oratorio— que con frecuencia canta satisfactoriamente de bajo, pero en este episodio del «Tuba mirum» se encuentra algo forzado en su durísima tesitura de bajo profundo. Pero, con todo, su aparición en esta obra está más que justificada, pues en todo el resto no denuncia esta apretura, y por otro lado a nadie le sorprenderá que sobresalga continuamente el incomparable cantante e intérprete. En las frases finales del cuarteto vocal, por debajo de éste, Barenboim trata la cuerda con una riqueza de matices y una sutileza expresiva reveladoras. En el «Rex tremendae» Böhm me parece de lentitud e impasibilidad injustificadas, y su coro no está a toda la altura exigible; Barenboim contrasta de manera conmovedora entre el grito imprecador —algo moderado en Böhm— «Rex tremendae» y la plegaria sumisa «Salva me fons pietatis», que Böhm sí frasea con absoluta y emocionante belleza. Durante el «Recordare» escuchamos en el joven director —algo menos en el veterano— con nitidez nunca oída antes el diálogo entre los grupos de la cuerda y sus trinos. Aquí Fischer-Dieskau, sin esas exigencias de notas tan graves, dice su parte mucho más hermosamente que ningún bajo que hayamos escuchado. Y los tres restantes solistas están sencillamente incomparables en su imploración, que deja de ser resignada, estremeciéndose —hallazgo de Barenboim— en la frase «Ne perenni cremer igne» («No sea destinado al fuego eterno»). En el «Confutatis», Barenboim acentúa —a diferencia de Böhm— el brutal contraste con lo anterior, y a su vez el «Voca me cum benedictis» («Lláname junto a los benditos»): de la violencia desatada a la confiada súplica. Ambos directores alcanzan en el «Lacrimosa», seguramente el momento más genial de este Requiem, la máxima emoción: he aquí el clima genial de desolación resignada logrado por Böhm, esta vez él con su detalle subjetivo, pero admirable y convincente: el súbito apianar para luego crecer poco a poco al repetir las palabras «Dona eis requiem» («Concédeles el descanso eterno»; compás 24 y siguientes). Por su parte, Barenboim va transformando la absoluta serenidad del comienzo en un lamento entrecortado que oscila entre lo suplicante y lo amenazador, subrayando las palabras del coro por una expresión ya tranquila, ya angustiada, en los violines.

En el «Domine Jesu», el cuarteto vocal de la versión EMI vuelve a mostrar su gran coherencia y superioridad sobre el otro. En la fuga final, Barenboim es más grandioso y enfático que Böhm. El «Hostias» es uno de los fragmentos más conseguidos por el joven director, que lo desgrana con lentitud aún mayor, dando vida al texto con una convicción y una belleza sonora excepcional: gloriosa la actuación, como a lo largo de casi toda la obra, del Coro John Alldis. En el «Sanctus», el director-pianista se adentra con desusado, decidido ímpetu, al que contrapone luego la dulzura consoladora del «Benedictus», en el que los cuatro solistas vuelven a suscitar toda nuestra admiración: muy similar a Böhm, el «Hosanna» final de Barenboim resulta, sin embargo, más tajante y concluyente. De nuevo enfocan ambos de modo semejante el «Agnus Dei» —algo más tenso Barenboim—, resultando en los dos anhelante, suplicante la orquesta, y de desnuda y espiritual belleza el coro en sus frases «a capella». Aquí es quizás aún más conmovedor el anciano maestro. El resto de la obra es repetición de la música del principio, matizada ahora por los dos directores adecuadamente a estos distintos textos («Lux aeterna», «Cum sanctis tuis»).

Resumiendo: no anda descaminado Chapa, aunque para mí extrema su juicio, al considerar injustificable la enorme lentitud adoptada por Böhm, «porque no está sustentada por una dialéctica subjetiva y concentrada, como ocurre en Furtwängler, por ejemplo, ni por su deseo de exponer la estructura de la obra lo más clara y grandiosamente posible, al estilo de Klemperer». Este reproche me parece, en buena dosis, aplicable a parte de la versión de Böhm, cuyo resultado global no es del todo coherente, por cierta falta en muchos momentos de tensión y magnetismo, de «pulso interior». Un Requiem, en suma, no por completo redondeado y unitario, pero del que es imposible no retener algunos episodios logrados con una belleza extraordinaria: así, el «Lacrimosa», el «Benedictus» y el «Agnus Dei».

Barenboim es, en mi opinión, el más genial director (y pianista) mozartiano de la actualidad: ahí están, para compararlas con ventaja frente a las del propio Böhm, sus interpretaciones —en las que tantos melómanos no han siquiera reparado— de las sinfonías y los

conciertos para piano del compositor salzburgués. Su interpretación del Requiem puede irritar a quienes moleste en Mozart su pretendido «pathos» o sus dos localizadas «libertades», o, por el contrario, puede entusiasmar por entero —cual es mi caso— por recrearlo con absoluta sinceridad y entrega, confiriéndole el carácter expresionista que le conviene; lo que nunca podrá es aburrir ni producir indiferencia, como las grabaciones anteriores a estas dos. Barenboim se halla una vez más muy lejos de caer en lo criticado por él mismo (en una entrevista de «Gramophone»): «Me molesta mucho escuchar alguna [interpretación] detrás de la cual no haya pensamiento alguno; eso me hace subirme por las paredes, porque demuestra una falta de respeto y responsabilidad hacia la música».

Aunque trato de evitar siempre referirme a una interpretación de cualquier obra en los términos de «definitiva», en este caso me parece que está muy cerca de serlo (teniendo en cuenta mis ideas sobre el sentido de esta música), y en todo caso, representa un logro muy difícil de repetir y superar.

Resta ya solamente decir que el disco, aunque publicado con un retraso incomprensible de casi tres años con respecto a Inglaterra y Alemania, ha resultado en su prensado español aún más nítido y brillante que en ambas ediciones, lo cual es sorprendente, y sobre todo encomiable. El sonido global del disco es realmente magnífico, como en ninguna otra grabación (el de Böhm, debido a su enorme duración, es algo pobre), y satisfactoria su presentación.

ANGEL CARRASCOSA ALMAZAN

MOZART: Requiem, KV 626. Sheila Armstrong, soprano; Janet Baker, mediodoprano; Nicolai Gedda, tenor; Dietrich Fischer-Dieskau, bajo. Coro John Alldis. Orquesta Inglesa de Cámara. Director, Daniel Barenboim. EMI, 063-02.246. 355 pesetas.

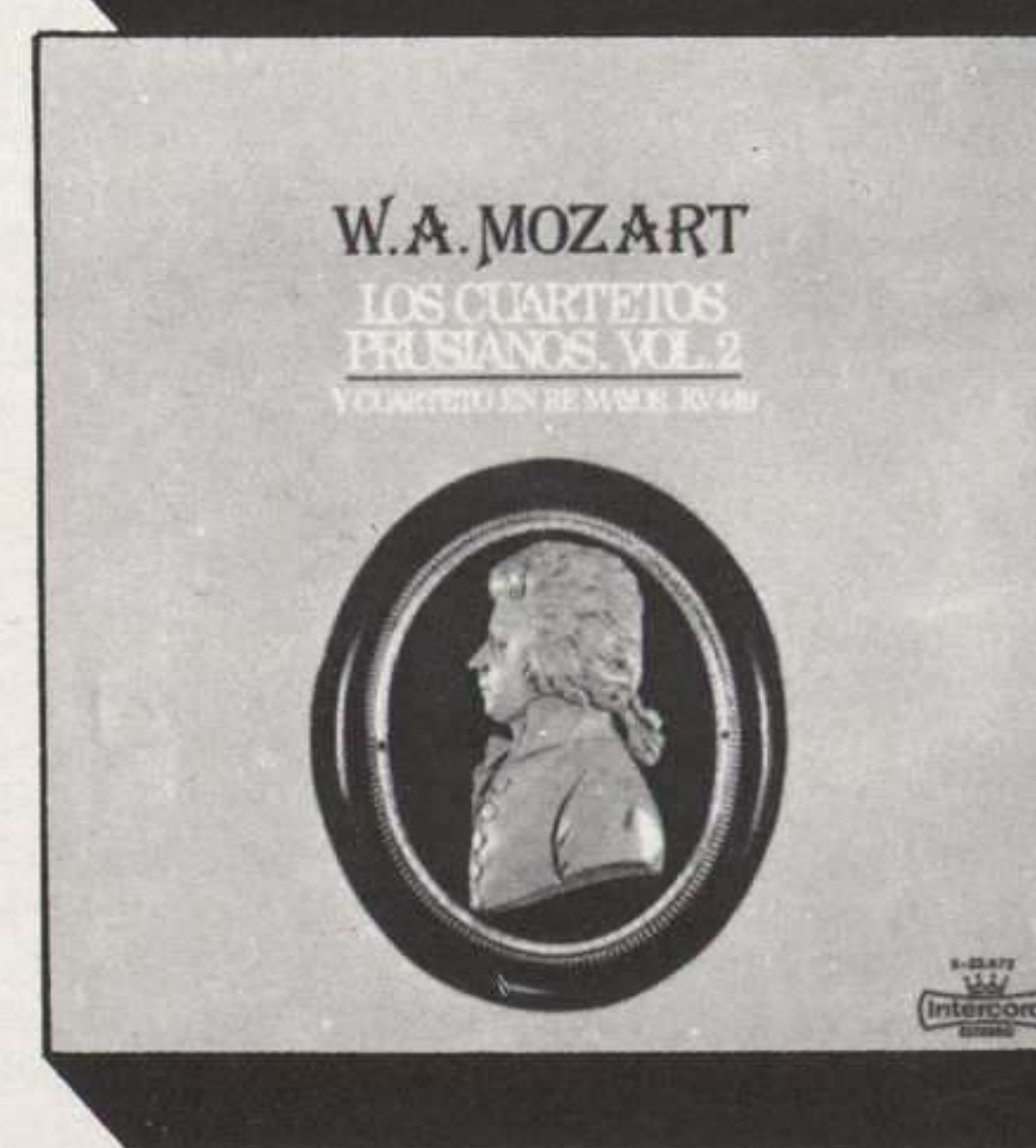
EL DISCO COMO VEHICULO DE GRAN MUSICA RELEGADA: «ALCINA», DE HAENDEL

En música contemporánea nadie pone en duda el papel —a veces decisivo— del disco. El abundante número de composiciones que se conciben no para ser ejecutadas por diversos instrumentistas, sino para ser grabadas y luego reproducidas, hace del disco no sólo el vehículo entre autor y oyente destinatario (como siempre lo ha sido), sino algo más, al ser el único canal de comunicación, o al menos el fundamental, ya sea por la escasez de ocasiones que el aficionado va a tener de oír esa música «en vivo», o bien por la casi imposibilidad de oírla «así de bien». El campo de los montajes electrónicos entra de lleno en esta consideración. Imagino que en un país en el que la música del momento se proteja, se difunda y—consecuentemente—exista una demanda del aficionado, para una Casa grabadora será muy importante lanzar una obra de este tipo en plan de primicia. Muy otras son las cosas en lo que se refiere a la música tradicional: el aficionado pasivo suele tener por bueno aquello que se prodiga constantemente de los autores que más «suenan»; por sospechoso, aquello que nunca se toca, aun siendo de autor importante; finalmente, hacia lo ignorado por completo no suele mostrar interés. Sin estar puesto en asuntos comerciales-económicos, algunos no alcanzamos a entender que sean las continuas reiteraciones en las obras de super-repertorio lo que mantiene a una Casa discográfica y lo que hará posible —posible nada más— una «aventurilla» como la de publicar un disco con música de vanguardia, un disco con piezas de Gabrieli o, si me apuran, la Alcina, de Haendel. Porque, a pesar del nombre de Häendel —bien «sonante», aunque estimo que es uno de los compositores con el que más en deuda estamos la inmensa mayoría de los aficionados—, a pesar del fabuloso reparto vocal, para el aficionado es Alcina una ópera «que nunca se da» y...

Aquí queríamos llegar para justificar el largo párrafo de introducción. Alcina no se da nunca o casi nunca (y no nos referimos solamente a los teatros españoles, claro), y con toda razón. Alcina es, sencillamente, irrepresentable. El libreto de Marchi, basado en una treintena de estancias del Orlando Furioso, de Ariosto, es una descabellada sucesión de situaciones confusas, de personajes cambiantes de fisonomía y hasta de sexo; de escenas en las que se barajan ideas y sentimientos que para justificarse requerirían la extensión de una ópera completa; de cambios mágicos de escena...; en fin, hasta un león debe aparecer con fiereza para después restregar su cuerpo cariñosamente con el de un personaje en escena. El libreto, con todo, no es peor —sería milagroso— que el de algunas óperas que se dan continuamente: es, ya lo dijimos, irrepresentable escénicamente, lo cual no basta para borrar Alcina de la lista de las grandes óperas, porque se trata de una partitura maravillosa, de una música genial que es necesario conocer. ¡Qué papel tan hermoso el del disco! Sacar a relucir una música excepcional, dar a conocer una obra prácticamente inviable por los cauces habituales y darla a conocer de la mejor manera posible: porque siete voces excepcionales, el clave de Malcom y la Sinfónica de Londres nos brindan una Alcina que muy difícilmente pudiera darse en un liceo operístico. Siete voces excepcionales consiguen hacer escena interior con esta sucesión de recitados y arias (solamente dos breves coros y un trío final rompen el elemental esquema) que, constituyendo una obra dramática, son a la vez algo anti-escénico. Lo que sería un estatismo continuo durante casi tres horas de insufrible representación se convierte, con el disco escuchado en el momento elegido, en un ejercicio espiritual enriquecedor en alto grado. El mismo esquema



UN SELLO DE PRESTIGIO EN LA MUSICA CLASICA



NO DEBE FALTAR EN SU DISCOTECA EN DISCOS Y CINTAS



de arias sucesivas, salpicadas de recitados, crea una especie de pedestal para cada pieza cantable, parece que aísla cada momento musical, cuya ambientación espiritual debe venir dada por nosotros mismos, más que por la trama de la obra. Insisto: una audición convencional de la ópera (siguiendo el libreto y haciendo brotar la música de la situación dada literariamente) puede irritar en Alcina o incluso —sería lamentable— aburrir; si extraemos del libreto una pincelada esquemática de una situación o de un estado anímico y dejamos que la música nos comunique todo, dejamos que las voces creen esa escena interior (no física) a que aludíamos antes; si —en una palabra— participamos con una audición activa, entonces Alcina nos proporcionará unas horas inolvidables.

Ya hemos mencionado el elementalísimo curso que sigue la ópera: básicamente es una continua sucesión de recitativos y arias (éstas de esquema tripartito cuya última parte repite la primera), tan sólo rota por dos brevísimos coros, algún pasaje orquestal (principio de cada acto y pequeño «ballet» al término de los tres) y un trío vocal como última pieza cantable. Pero, ¡qué inmensa variedad esconde esta monótona disposición! Hay arias con notables solos instrumentales: de violín, en «Ama, suspira»; de flautas, en «Mio bel tesoro»; de oboe, en «Tra speme». Hay acompañamientos orquestales que refuerzan el canto tradicionalmente, que crean diálogo con la voz («Di te mi rido») o que construyen todo un mundo expresivo aparte («Ah! mio cor!»). Los matices que puede crear la orquesta häendeliana son asimismo variadísimos: desde la exuberante alegría hasta la fiereza de pérfidas venganzas, pasando por el calor casi romántico de escenas como «Verde prati» o el patetismo de «Chi m'insegna».

En cuanto a la creación de personajes, la capacidad dramática (teatral) de Häendel se muestra a gran altura con la creación de «Alcina», la protagonista. Maravillosamente presentada en la escena final del primer acto («Tornani a vagheggiar»), en posteriores intervenciones la música ahonda extraordinariamente en la pintura de su carácter vario: así, en el segundo acto, después de la traición de que ha sido objeto por parte de su amado «Ruggiero», «Alcina» suspira como mujer enamorada («Ah! mio cor!») sobre el acompañamiento indescriptiblemente bello de la cuerda «pizzicato» y el clave, para pasar, en la sección central, a invocar a los espíritus malignos, presentándonos su otra faz, la de hechicera; la vuelta a la primera sección completa esta joya músico-teatral. Bruja-mujer, enamorada-despechada, condescendiente-vengadora se nos muestra «Alcina» al final del segundo acto, en otra escena de enorme garra expresiva («Ombre pallide»). Por fin, en el tercer acto, se insiste con distinta musicalidad en la dualidad del aria del acto primero: «Ma quando tornerai» (furiosas amenazas de venganza); «Ancor placar tu puoi» (apertura a la esperanza en el amor), «Ma quando tornerai» (vuelta al primer carácter). Posteriormente, «Alcina» incide en el más desarmado patetismo con su aria «Mi restano le lagrime».

El resto de los personajes, desde luego, no alcanza la perfección de dibujo ni la riqueza de matices de esta heroína del mal, pero cada intervención «ariosa» resulta un trazo de enorme musicalidad y poder expresivo.

La excepcionalidad de Joan Sutherland, puesta de manifiesto en cualquiera de sus intervenciones, alcanza límites de pasmo en la escena «Alla constanza mia», edificada con increíble fuerza por la voz acompañada solamente por el continuo: es un recitativo dramático que la Sutherland convierte en núcleo tan fundamental de la obra como las arias antes mencionadas; la postrera entrada de la cuerda para rematar el camino hecho por la voz sola es uno de los inefables momentos que hay que escuchar.

Teresa Berganza hace un «Ruggiero» sensacional: la voz y el estilo de nuestra cantante son «a priori» ideales para este tipo de personajes dieciochescos, y la realidad confirma con creces cualquier previsión de calidad. Menos bien está Monica Sinclair en las intervenciones de mayor dificultad: «E gelosia», con la amplitud enorme de registro que exige y con las dificultades de afinación que presenta, supone un escollo que la Sinclair no acierta a salvar totalmente. Impecable Luigi Alva, quien hace gala de una notable matización al convertir una pobre situación escénica en un canto de indudable validez por su manifiesta ironía: «Semplicetto, a donna credi?» (es éste quizá el más prosaico, pero el más claro ejemplo de cómo los cantantes, grandes artistas como aquí, —se salvan de la letra para ir mucho más allá en su comunicación con el oyente atento). Excelente Ezio Flagello: ver su difícilísima «Pensa a chi geme». Graziella Sciutti y Mirella Freni son dos papeles secundarios que dejan de serlo merced a su entregada y extraordinaria labor.

La sensibilidad de George Malcom al clavicordio da siempre interés al continuo. La Sinfónica de Londres, dirigida por Bonyngé, nos transmite la sensación de que todo es fácil en su misión, con lo que queda formulado el elogio.

La toma de sonido es excelente, sin que delate excesivamente su ya viejo origen (1962); ofrece un magnífico equilibrio estereofónico. Se presenta en tres discos de apretado contenido, sin que sea perceptible distorsión alguna; tan sólo un levísimo pre-eco, que no llega a molestar. Se incluye un amplio resumen del argumento, pero no el libreto íntegro ni tampoco un análisis sobre la obra. No creo que esto sea justificable, pero sí será justo aludir al bajo precio de estas publicaciones como matiz atenuante.

Conclusión: Escuchemos esta soberbia Alcina y pensemos en cuántas óperas de escaso interés teatral podrían resucitar gracias al disco.—JOSE LUIS GARCIA DEL BUSTO.

HAENDEL: Alcina, ópera en tres actos. Joan Sutherland, Teresa Berganza, Monica Sinclair, Luigi Alva, Graziella Sciutti, Mirella Freni y Ezio Flagello. George Malcom, clave. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, Richard Bonyngé. DECCA, Ace of diamonds, GOS 509/11.—P. V. P.: 675 pesetas.

ORQUESTAL

BARTOK: **Concierto para orquesta.** Orquesta Sinfónica de Boston; director, Rafael Kubelik. D. G., 25 30 479. 400 pesetas.

Kubelik ama profundamente el **Concierto para orquesta** bartokiano; ésta sería la primera conclusión de una audición atenta de su interpretación al frente de una formidable Sinfónica de Boston. Los caminos por los que este amor se manifiesta son, sin embargo, inusuales, hasta cierto punto iconoclastas y, desde luego, polémicos. Kubelik, en su segunda aproximación discográfica al **Concierto para orquesta** (la primera data de los albo-

res de la estereofonía, la Royal Philharmonic creo recordar, en registro que asimismo incluía los **Dos retratos** y que fue editado en nuestro país), no hace hincapié en un objetivismo a ultranza, ni siquiera sistemático, punto de partida bien diferente al de casi todos los directores que lo han grabado (Solti, Karajan, O s a w a, Leinsdorff...), muy preocupados por cumplir al pie de la letra todas las precisas indicaciones que contiene la partitura. Kubelik se decide por una aproximación de corte fundamentalmente personalista, subjetiva, muy enraizada en una tradición directorial romántica. Esto comporta dos consecuencias inmediatas de signo bien diferente. La primera estriba en que, partitura en mano, la lectura de Kubelik presenta numerosos giros que no concuerdan con lo escrito. La segunda consiste en que su lectura ofrece momentos verdaderamente sorprendentes, originales y en ciertos casos casi milagrosos. La cuestión fundamental es en este caso: este enfoque tan peculiar, ¿es aceptable referido a la música de Bela Bartok?

El compositor húngaro insistía

una y otra vez (a menudo a pie de página o en la misma partitura) en minuciosísimas consignas destinadas al intérprete, de lo que se desprende que, a primera vista, Bartok no parecía en absoluto partidario de conceder un margen de libertad, ni siquiera mínimo, al intérprete, al que prefería ceñir muy estrictamente a lo escrito. Sin embargo, recalco lo de «a primera vista» porque son bien conocidas de todos las anécdotas de Yehudi Menuhin o de Joseph Szigeti. Menuhin, al ensayar una sonta para violín solo delante de su autor, introdujo instintivamente, sin querer, tres notas-puente, suplementarias, y un mínimo «ralentando» al concluir una frase. Nada de eso constaba en la partitura. El violinista rusionorte-americano se paró y pidió excusas al maestro «por haberse equivocado». Bartok, sonriendo frecuentemente, respondió: «El que me he equivocado he sido yo». Inmediatamente corrigió la partitura, anotando el «giro» introducido por Menuhin. Con Szigeti ocurrió tres cuartos de lo mismo.

Ante todos estos datos, aparentemente contradictorios, ¿qué

posición tomar ante la interpretación de Rafael Kubelik? Descalificarla por falta de rigor sería quizás justo, pero en exceso sencillo. Considerarla genial por el hecho de su novedad de enfoque, parecería demasiado rebuscado, y en cualquier caso discutible y arriesgado. Realmente, toda lectura esencialmente subjetiva requiere una respuesta subjetiva. Habrá quien se entusiasme y quien se indigne. A mí, personalmente, la versión me ha interesado profundamente, y, lo que me parece muy significativo, tras sucesivas escuchas espaciadas y comparadas, he creído encontrar en la misma una lógica interna cierta y comprobable.

Por otra parte, todas las versiones que actualmente operan en nuestro mercado ofrecen aspectos proclives a la dualidad crítica. Solti es objetivo e idiomático, pero nunca logra la emoción. Karajan, preciso y refinado, adolece de cierta falta de idiomatismo por un fraseo en exceso straussiano. Osawa, sutil y perfecto en la resolución de todos los problemas rítmicos y de color orquestal, «se queda» un poco en la mera resolución de los mismos, sin abordar en pro-

RCA

CAMPAÑA DE DIVULGACION MUSICAL

COLECCION DE MUSICA CLASICA

SERIE CULTURAL RCA

RCA

SERIE
CULTURAL
BRAHMS:
Concierto para Violín
en Re



Szeryng London
Symphony Monteux

Lanzamiento extraordinario de la mejor selección de «cassettes» de MUSICA CLASICA. Grandes intérpretes en obras básicas para la cultura musical.

fundidad la síntesis que la obra lleva consigo. Boulez introduce toda su formidable ciencia panabarcativa para conseguir esta síntesis, pero los partidarios de Bartok-húngaro le reprocharán asimismo falta de idiomatismo; su «metaobjetivismo» puede también suscitar reticencias en aquellos que consideren la obra en sí misma sin tener en cuenta como decisiva la incorporación de su entorno.

La grabación D. G. sufre, a mi juicio, de ciertos defectos de planificación. La presencia de los metales en relación con la cuerda es excesiva. Ciertos «zooms» resultan de un gusto más que discutible. El prensado nos parece inatacable en esta decisión española. Los comentarios de contraportada no aportan datos de verdadero interés.

CONCLUSION: Una versión polémica —decididamente personal— de una obra clásica del sintonismo del siglo XX, que ¿admite?, ¿no admite? estos personalismos. En todo caso, una lectura nueva de una obra con un largo historial discográfico, a cargo de la misma orquesta que la estrenara hace años, que yo no recomendaría nunca como «primera versión» a conocer de la obra, pero sí como «otra alternativa» para quien posea una de las grabaciones clásicas de este **Concierto para orquesta.**

M. Ch. B.

HAYDN: Sinfonías número 31 y número 73. Orquesta de Cámara Húngara. Director, Vilmos Tatrai. Hungaroton-Hispavox, HUNS 660-04. PVP. 360 pesetas.

Dos obras preciosas con un mismo ambiente expresivo («Con la llamada de trompa» y «La caza»), en la misma tonalidad (Re mayor) y pertenecientes a distintos períodos compositivos del genial sintonista austríaco. Discreta versión, que no alcanza el virtuosismo de otras formaciones camerísticas familiares en nuestra discografía. La grabación está en la misma línea aceptable, sin más.—**J. L. G. B.**

HAYDN: Sinfonía concertante en Si bemol mayor, H I 105. Sinfonía número 90, en Do mayor, H I 90. R. Küchl, violín; R. Scheiwein, violoncelo; K. Mayrhofer, oboe; D. Zeman, fagot. DG 2530 398. 400 pesetas. **Sinfonías número 91, en Mi bemol mayor, H I 91, y número 92, en Sol mayor, H I 92 («Oxford»).** Orquesta Filarmónica de Viena. Director, Karl Böhm. DG 2530 524. 400 pesetas.

Ni Mozart —autor de una sinfonía concertante para violín y viola y de otra de autenticidad dudosa para instrumentos de so-

plo— ni algún otro autor que yo recuerde reunió en una obra de este género instrumentos de cuerda y soplo como solistas: sí se había hecho en conciertos, pero tampoco creo que para más de tres instrumentos.

No es fácil saber si Haydn conoció o no la de soplo de Mozart, pero lo cierto es que en la del primero hay claras reminiscencias mozartianas, en particular en el muy hermoso «Andante». Es curioso en esta obra observar el tratamiento en bloque de cuatro solistas tan diversos; a pesar de que destaque el violín —el más ágil de ellos— todos cuentan con momentos demostrativos de sus posibilidades virtuosísticas, llamando la atención la tesitura altísima a que a veces es elevado el «cello». Por lo demás, se trata de una de las obras más deliciosas y de mayor encanto de toda la producción haydniana.

Las tres sinfonías restantes contenidas en estos dos discos, las **90, 91 y 92**, dan término, con el LP que incluye las **80 y 89**, a la grabación efectuada por Böhm de las sinfonías intermedias entre las seis de París (**82-87**, que va a registrarlas Karajan) y las doce de Londres (**93-104**, que ha grabado Jochum).

El hecho de que en medio de sinfonías mucho más oídas (sobre todo la **88** y muchas de las subtituladas: «Los Adioses», «La Gallina», «La Reina», «Sorpresa», «Milagro», «Militar», «Reloj», «Golpe de timbal», «Londres», y esta misma llamada «Oxford») pasen inadvertidas sinfonías como la **90** o la **91**, sólo es explicable por el número tan extenso de sinfonías magistrales compuestas por Haydn, lo que lleva a intérpretes y oyentes a insistir en unas cuantas, y redundando esta actitud en una flagrante injusticia, olvido de sinfonías admirables muy raramente tocadas y grabadas, como pueden ser —además de estas **90 y 91**— las **95, 98, 99, 102** y otras sin título.

Estas tres, objeto del comentario, son obras maestras de madurez con méritos diversos y muy considerables: las tres constan de introducción lenta en el primer movimiento (costumbre mucho más frecuente en Haydn que en Mozart); se hallan sólidamente construidas, con detalles de gran interés y originalidad; contienen mensajes muy directamente comunicativos y en ocasiones (sobre todo la **90**) recuerdan con insistencia a su admiradísimo amigo W. A. Mozart, que ya se hallaba próximo a morir.

En esta ocasión con su orquesta más querida, la maravillosa Filarmónica de Viena, de sonido incomparable, ha llevado al dis-

co Karl Böhm —uno de los grandes directores mozartianos— estas seis sinfonías de Haydn. En contra de lo que pueda parecer a primera vista, es un compositor en extremo difícil de recrear en su último sentido y, sorprendentemente, no suelen ser los grandes mozartianos —Bruno Walter ante todos— los más identificados con él, sino más bien los grandes directores románticos: Furtwängler, Klemperer, Beecham, Szell, Barbirolli y hoy Jochum o Bernstein. Böhm es sin duda un director haydniano de primera línea, pero considero que no alcanza, en general, la altura de éstos. Entre los citados, sólo Klemperer suele recurrir a «tempi» tan lentos como Böhm; los restantes se hallan entre el inagotable dinamismo de Szell y la elegancia y chispa de Beecham. Ambos me parecen los más destacados intérpretes de Haydn, junto a Klemperer (lo cual podrá sorprender a quienes conozcan a este último, sobre todo por su Beethoven, Bruckner o Mahler). Böhm no suele lograr infundir la comunicativa vitalidad, alegría contagiosa y exultante de éstos, ni ese ingenuo (pero sabio) sentido del humor que parece requerir esta música, ni tampoco suele delinearla con la asombrosa nitidez de Klemperer o Szell. Sí consigue Böhm, en cambio, calar hondo en el componente «expressivo» (en parte «prerromántico») de ella, mostrándonos un Haydn denso y muy humano, emparentado en esto con el de Klemperer. Todo esto valga para sus versiones de las otras cinco sinfonías referidas, pero no así para la «Oxford», ante cuya interpretación no puedo mostrar sino mi mayor admiración en todos los aspectos: muy similar en ella a Klemperer, Böhm se halla prácticamente a su altura; el modo de ver la obra se asemeja mucho en ambos, y los «tempi» casi coinciden exactamente, salvo en el «Adagio», sensiblemente más tranquilo en el director desaparecido.

Conviene hacer un inciso para acusar una vez más a la caótica programación de la industria discográfica española: no es, por desgracia, un caso aislado el hecho de que de los tres más grandes directores haydnianos citados no haya actualmente un solo disco editado en nuestro país: de los cuatro discos grabados por Klemperer (100 y 102, 98 y 101, 88 y 104, 92 y 95, en EMI) sólo el primero ha sido publicado, habiendo sido recientemente anulado; y nunca han sido editadas por estas latitudes las **93-98** de Szell (CBS) ni las doce londinenses de Beecham (EMI, algo antiguas, pero de sonido satisfactorio).

Así, las **Sinfonías 91 y 92** no tienen competencia en el mercado español; de la **90** hay la ajustada versión de Ansermet (con la **22**, en Decca), y de la **Concertante**, la de Barenboim (con la de instrumentos de soplo de Mozart, en EMI), dirigida con mayor espontaneidad y atractivo: en mi opinión, más a propósito. En la versión de Böhm, la intervención de los cuatro solistas, miembros de la Filarmónica vienesa, perfectamente avenidos a esta música, es magistral: demuestran una técnica impecable y hermosos y muy adecuados timbres.

El disco de las **Sinfonías 90 y Concertante** es un buen registro, pero exento (quizás por culpa del prensado) de la presencia y el brillo esperados. Satisface, en cambio, mucho más el de las **91 y 92**. Ambos están libres de ruidos de superficie, y son excelentes, dentro de su excesiva brevedad, los comentarios de las contraportadas.

Conclusión: Estos dos discos y el que contiene las **88 y 89** ofrecen la única posibilidad de coleccionar las sinfonías intermedias entre las parisinas y las londinenses, en unas versiones satisfactorias.—**A. C. A.**

LISZT: **Tres poemas sinfónicos.**

Orquesta Filarmónica de Londres; director, Bernard Haitink. Philips, 6500624. 375 pesetas.

Hace dos años largos se editó en un álbum de cinco discos la serie completa de **Poemas sinfónicos** de Franz Liszt, a cargo de Haitink y la Orquesta Filarmónica de Londres. El álbum constituyó una de las mayores revelaciones de la temporada, porque daba acceso a una música sumamente significativa de una época y de la que apenas si se conocía algo. Hoy, la Philips, en atención a aquellos que no quisieron o no pudieron comprar el álbum, edita por separado un disco con tres de los más caracterizados poemas que integraban aquella colección de catorce. Un detalle que predispone favorablemente a este registro es la elección de dichos poemas: ni **Preliudios**, ni **Mazzeppa**, sino **La batalla de los Hunos**, **De la cuna a la tumba** y **Lo que se oye en la montaña**. Se ha huido en esta primera «desencuadración» del álbum citado de los vectores tradicionales de corte comercial, y se busca el crear interés por un repertorio a descubrir, lo que, a medio plazo, siempre debe resultar rentable.

Las obras aquí incluidas datan de tres etapas muy diferentes de la trayectoria compositiva de Liszt y abarcan un radio histórico de casi cuarenta años. A primera vista resulta sorprendente

la aparente coincidencia de temas («temas operativos», es decir, de elección de «programas», no de temas en sentido estricto como elemento musical) entre estos poemas y otros posteriores de Richard Strauss. Así se establecería un paralelismo entre **Lo que se oye en la montaña** (también denominado **Sinfonía de la montaña**) y la **Sinfonía Alpina** straussiana, entre **De la cuna a la tumba** y **Muerte y Transfiguración**. Sin embargo, la coincidencia es sólo aparente y en absoluto da pie a lucubraciones sobre «influencias» en este sentido. El poema sinfónico de Strauss es bien diferente al de Liszt. Liszt ama las grandes palabras, las ideas generales, la abstracción argumental. Strauss es un vívido pintor de lo concreto, un miniaturista del detalle; ama lo inmediato y consigue describirlo con una eficacia sorprendente. En este Liszt, especialmente en el de **Hunnerslacht** y **De la cuna a la tumba**, encontramos, a nivel de detalle, un paralelismo más cierto: Anton Bruckner. Determinadas resoluciones armónicas y múltiples aspectos de la orquestación abonan esta semejanza. La explicación de que dos figuras tan dispares —opuestas— compongan similarmente en ciertos pasajes reside en la fuente musical común entre Liszt y el compositor de Ausfelden, que no es otra que Richard Wagner. Además, Haitink —gran bruckneriano— parece recrearse en resaltar estos paralelismos, lo que no deja de ser un punto de partida interpretativo original y perfectamente válido. El Liszt de Haitink, desde luego, está dirigido «desde Bruckner», y ello es una de sus características estilísticas más destacables.

Como de costumbre, el director holandés ofrece lecturas sólidas, convincentes, vitales. La adopción de «tempi» muy intencionados le sirve para recalcar todos los contrastes que coexisten en estas partituras. Haitink no se arredra ante los pasajes, bastante numerosos, que puedan aparecer ante una sensibilidad actual algo infantiles, prosopopéyicos, vanos o innecesarios, producto de esa curiosísima sensibilidad lisztiana que mezcla lo sublime con lo ingenuamente «epátante». Por contra, el director holandés se preocupa por integrar cada detalle en una estructuración omnicomprensiva, como en un gran arco, sin mostrar preferencias o aversiones por tal o cual fragmento, lo que repercute en la solidez, profundamente lógica, a la que antes hacíamos alusión.

El disco suena formidablemente, y el comienzo de **La batalla de los Hunos** bien podría servir para una demostración de este-



KARL BÖHM

reofonía espectacular, debido a su marcadísima diferenciación de canales. Los comentarios corren a cargo de nuestro compañero José Luis Pérez de Arteaga, lo que supone una garantía a la hora de «descubrir» esta música, poco habitual en conciertos y discografía.

Conclusión: Un feliz extracto de un álbum cuya validez se afirma más y más a medida que avanza el tiempo.—**M. Ch. B.**

RAVEL: **Bolero. La Valse. Rapsodie espagnole.** Orquesta Sinfónica de Boston; director, Seiji Osawa. D. G., 25 30 475. 400 pesetas.

Osawa, por sus peculiares características directoriales —formidable técnica, dominio del color, precisión rítmica...—, parecía un gran director raveliano en potencia. Tras este su primer registro dedicado al músico de Ciboure podemos afirmar taxativamente que **no** lo es. Sólo el **Bolero** de Osawa es aceptable (tan sólo aceptable) por la adecuada gradación de intensidades que el director nipón despliega a lo largo de una obra que, de todas formas, sigue soportando francamente mal su trasplante al disco. En **El Vals** y en **Rapsodia española** Osawa nos plantea dos interpretaciones verdaderamente desquiciadas. La técnica de Osawa es aquí un simple juego de mecanismos que tienden a poner de manifiesto cada detalle, cada timbre, cada color, sin la más mínima preocupación por su integración posterior en un todo interpretativo a considerar globalmente. El tópico de «tocar las notas, pero no tocar música», se cumple aquí palpablemente desde el comienzo hasta el final de ambas composiciones. En el fondo, el defecto de Osawa es de orden estilístico, jamás técnico, lo que resulta doblemente peligroso, porque sus versiones pueden parecer grandes lecturas no sólo al aficionado medio, sino al profesional que asista a las mismas partitura en mano. Ello hace especialmente detestable este «modus

operandi» del director nipón, que considero profundamente nocivo para todos aquellos que escojan esta grabación como puente de acceso a la música orquestal de Maurice Ravel.

Para **La Valse**, la visión de Pierre Boulez, que incorpora al caudal raveliano todo el misterio y la vibración del vals vienés tal como lo concebía la Segunda Escuela de Viena, me parece indispensable a la hora de una valoración en profundidad de la obra. La **Rapsodie espagnole** tiene en la antigua lectura de Giulini un sensible traductor. En el **Bolero**, un Munch, preocupado por la progresión dramática tanto o más que por la meramente mecánica de la obra, me parece una opción muy recomendable.

En cuanto a grabación y prensado, la publicación de la D. G. que nos ocupa es irreprochable, de una claridad y nitidez verdaderamente apreciables. Además debemos reseñar que el disco se presenta en el mercado español con portada distinta a la de su lanzamiento en Europa. En efecto, se ha suprimido la chabacanería plástica del torero enmarcado por una pandereta por un precioso cuadro de Toulouse-Lautrec, mucho más auténticamente coherente con el contenido de la publicación. Creo que a estos pequeños, pero importantes detalles de presentación, no es ajena en absoluto la incorporación de Juan Ignacio de la Peña al «staff» clásico de Polydor española, lo que es motivo de la más íntima y ¿por qué no decirlo? orgullosa satisfacción por nuestra parte.

Conclusión: Una gran presentación para un contenido deseable.—**M. Ch. B.**

STRAWINSKY: **La historia del soldado. Octeto. Tres piezas para clarinete.** Anthony Morf, clarinete. Conjunto instrumental; director, Charles Dutoit. Hispavox, HES 60-161. 360 pesetas.

La historia del soldado es, a mi juicio, la obra más característica del Strawinsky de la primera época. En ella se consigue



Últimas publicaciones

KURT WEILL

SUITE DE LA OPERA DE TRES PENIQUES

DARIUS MILHAUD

LA CREACION DEL MUNDO
Conjunto de Cámara Contemporáneo
Director: Arthur Weisberg
NONESUCH HNS 760-01
(LP, «estéreo»)

FRANZ LISZT

MISSA CHORALIS
Solistas y Coro Budapest
S. Margittay, órgano
Director: Miklos Forrai
HUNGAROTON HUNS 660-09
(LP, «estéreo»)

FRANZ LISZT

SINFONIA DANTE
Margit Laszlo, soprano
Coro de la Radio Húngara
Orquesta Filarmónica de Budapest
Director: Gyorgy Lehel
HUNGAROTON HUNS 660-06
(LP, «estéreo»)

XAVIER BENGUEREL

ARBOR (Cantata)
Solistas y Coro Madrigal
Orquesta Ciudad de Barcelona
Director: Antonio Ros Marbá

QUASI UNA FANTASIA

Siegfried Palm, violoncelo
Conjunto de Cámara
Director: Andrzej Markowski
HISPAVOX 18-5012
(LP, «estéreo»)

Colección Música Contemporánea, volumen 12

DANZAS POPULARES HUNGARAS

Matyas Jonas y su Orquesta Popular
Director: Bela Vavrincz
HUNGAROTON HUNS 660-08
(LP, «estéreo»)



Seiji Ozawa, ¿un director «nocivo»?

como en ninguna otra ese «objetivismo» musical pretendido por el músico de Oraniembaum, y que sacaba de quicio al gran Theodor W. Adorno, al que le molestaba profundamente tener que reconocer que una obra reaccionaria pudiera ser una obra de arte, una obra perfecta. Además, el tiempo ha aportado y puesto de relieve con su insustituible perspectiva nuevos matices, facetas insospechadas ocultas o agazapadas para aquellos que enjuiciaban la obra desde una perspectiva temporal más próxima al estreno de la obra. El carácter corrosivo, lleno de aristas, burlón y derrotista de texto y música han venido a ser un perfecto exponente de una época que se autocalificaba de

trionfadora y feliz. En este sentido, **L'histoire du soldat** se alinea junto al Schönberg de la década del diez al veinte, con el primer Webern, junto al joven Berg. Strawinsky, quizás sin pretenderlo, se constituye en singular eficaz y privilegiado cronista de una década, en referencia necesaria a la hora de conocer, sentir y valorar toda una porción de historia europea. Es aquí donde estriba su magnitud como músico genial, y es en **La historia del soldado** donde esta genialidad queda más de manifiesto.

En nuestro panorama discográfico operan desde hace tiempo dos apreciables versiones de la «Suite» de la obra: la dirigida por Mario Rossi (Amadeo, ya

fuera de catálogo) y la de Guinjoan (Ensayo, cfr. RITMO, número 412, junio 1971: **Discografía española de Strawinsky**). Sin embargo, seguíamos sin una versión completa de **La historia del soldado**, es decir, incluyendo recitante y textos. Hispanavox tenía ahora la gran ocasión de editarla, porque Charles Dutoit la grabó íntegra para Erato. No ha sido así. De la versión completa fragmentos instrumentales de la de Dutoit se han entresacado los «Suite», completando la cara B con las interesantes, concomitantes y menores **Tres piezas** para clarinete solo y el **Octeto**. De esta forma el contenido del disco Hispanavox es casi idéntico —sólo difiere por la inclusión del **Octeto**— al editado por Ensayo hace unos cuatro años, lo que merma su oportunidad y hace añorar aún más esa versión con textos de la obra.

Dutoit es un magnífico intérprete de la «Suite». Su visión es intencionada, precisa, incisiva al máximo. Los músicos a sus órdenes son unos espléndidos instrumentistas que dominan a la perfección el fraseo y la articulación strawinskyanas. Anthony Morf y Nicolás Chmachenko son unos soberbios clarinete y violín, respectivamente, que resuelven satisfactoriamente sus decisivas intervenciones a lo largo de la obra. La interpretación resulta, en suma, irreprochable, todo un ejemplo de entender al Strawinsky de los años quince.

La grabación, clara hasta la acritud, nos parece perfectamente adaptada a las exigencias de las obras en cuestión. El prensado, en cambio, suscita reticencias, en vista de los numerosos, aislados y perceptibles ruidos de superficie, que a veces (como en el **Octeto**) llegan a causar la franca irritación del auditor. En este aspecto de compromiso grabación-prensado el registro de Guinjoan para Ensayo sigue siendo la mejor alternativa.

Conclusión: Un buen disco... y, sin embargo, una gran ocasión perdida.—M. Ch. B.

ULTIMA HORA

PREMIO MUNDIAL DEL DISCO 1975 - MONTREUX

El Festival de Música de Montreux-Vevay ha hecho público el resultado final de su VIII edición del Premio Mundial del Disco, organizado y patrocinado por dicha Organización. Las producciones premiadas han sido las siguientes:

SCHOENBERG: Moïse and Aaron. Orquesta y Coros de la Radio Vienesa, bajo la dirección de Michael Gielen (Philips).

HAENDEL: Cantata Lucretia, por la «mezzosoprano» Janet Baker y la English Chamber Orchestra, bajo la dirección de Raymond Leppard (Philips).

HAYDN: Edición integral de las Sinfonías por la Philharmonia Hungarica Orchestra, bajo la dirección de Antal Dorati (Decca).

Estas tres producciones han sido consideradas las mejores grabaciones del año por un Jurado internacional, constituido por la más calificada crítica internacional especializada de los siguientes países: Alemania, Francia, Gran Bretaña, Estados Unidos, Suiza, España y Yugoslavia. Por España, y representando a nuestra Revista, estuvo nuestro redactor, encargado de la sección Crítica, José Luis Pérez de Arteaga.

Los tradicionales Diplomas que se conceden a personalidades del mundo de la música por su labor en el campo discográfico han premiado este año al famoso barítono Dietrich-Fischer-Dieskau y a Michel Garcin, de la compañía francesa Erato.

Ninguna de las producciones galardonadas ha sido publicada en España.

« J A Z Z »

CUADRO DE DISCOS COMENTADOS:

The Story of the blues (doble, varios artistas). CBS, 67260.

Folk and blues Story (tres volúmenes, varios artistas). Movieplay, M 18. 144/45/46.

The best of the blues (selección de P. Oliver, varios artistas, pero grabaciones de los sesenta). Storyville - Discophon, SC 2210.

Guitar blues (ídem al anterior, pero sólo guitarristas y grabaciones anteriores). Storyville-Discophon, SC 2211.

Blues and Rock, Blues, Blues Power, Superblues world. Todas ellas recopilaciones de Decca, a precio muy barato, donde se mezclan grupos ingleses de «blues» con negros modernos y tradicionales. Las grabaciones son muy buenas, pero rondando los setenta.

The legacy of the blues (tres volúmenes, dedicados cada uno de ellos a Bukka White, Snooks Eagle y Champion Jack Dupree; el de este último —Discophon 4119— es el mejor). Grabaciones de 1970.

House of the blues. (Van siete u ocho volúmenes y continúa; cada disco, un artista. Hay de todo, pero éstos son novedad y entrarán ampliamente en otro número.)

Por supuesto, hay muchísimas más grabaciones de «blues», pero en plan antológico éstas son las más importantes editadas en España. En Inglaterra o USA, un loco amante del «blues» como yo puede volverse más loco y recrear viejas historias de **Fausto**.

Magistral de nuevo. Las grabaciones de Count Basie para la MPS-BASF son asombrosamente sensacionales. Baste recordar una cosa: William Basie, conocido el Conde Basie, nació el 21 de agosto de 1904, es decir, tiene ahora setenta y un años, pero en el último disco que acaba de publicar parece como si tuviera veinte. Se llama **Basic Basie**, lo grabó el pasado verano en Chicago y rezuma «swing» y calidad por doquier. Comienza con una asombrosa versión de **Idaho**, plena de garra y coraje, y continúa con un sensacional **Blues in my heart**. Hay doce temas, de los que sólo uno lleva la firma del Conde; el resto son versiones de temas «estandar», como el **Sweet Lorraine**, el **Rosas rojas para una dama melancólica**, el **Ain't misbehavin'** o el **Mamá, ¡me está guiñando el ojo!** Mientras Satchmo y el Duque hicieron cosas de muy baja calidad en los últimos años de su vida, el Con-

de, con sus setenta y un años a cuestas, nos demuestra que está en auténtica forma, y las Casas discográficas españolas están teniendo, de forma sorprendente, un gran acierto al publicar mucho material actual de este artista. A propósito, la Verve ha publicado en Europa una grabación de la banda del Conde, en 1957, en directo, que es otra maravilla; no sé si llegará aquí, pero hay que esperar por si aca-

need no sympathy! es el cuarto que graba para la Brunswick y el primero de éstos que aparece de él en nuestro país. Si le ponemos en la Sección «Jazz» es porque tradicionalmente Lionel ha tocado «jazz», pero este disco encaja mejor en el «Rhythm and blues» que en el «jazz». Son diez temas «discotequeros», unos rápidos, otros para bailar muy garrado, pero sin ninguna calidad. De todas formas, quien ha

ker SAAR italiana, que vete tú a saber de dónde las saca ella. El caso es que, pese a este lío tan increíble, los discos, que cuestan 99 pesetas unidad, tienen las características de todo buen pirata: pésimo sonido, mal prensado, pero una total espontaneidad. Los dos discos de hoy son de Louis Armstrong. (¿Te has fijado?, nueve letras: dos vocales, siete consonantes y es un nombre que pronunciamos familiarmente.) En sucesivos meses llegarán piratas de Sidney Bechet, Duke Ellington, Ella Fitzgerald, Glen Miller y más, muchos más.

Sigo con el «rollo» de los piratas, los cuales se graban: **a)** en el cuarto de un hotel, en una reunión de amigos, en un «casete», que luego se comercializa (caso Dylan, ídem Casa); **b)** cinta proveniente de la grabación de un programa radiofónico (caso Count Basie, ídem Casa); **c)** grabación de un concierto público (uno de los de Armstrong); **d)** regrabación de discos muy antiguos, imposibles de comprar por pertenecer a coleccionistas, y mil cosas más.

Bien; pues tras este discurso, que así me evito para próximos números, al grano: dos discos de Armstrong: uno en grupo pequeño y otro con orquesta. El segundo es de 1944-45; el primero debe andar por ahí, pues en varios temas se oye cantar a Jack Teagarden, y éste estuvo con Satchmo por esas épocas cercanas al 50. El de grupo reducido me parece mejor, pues tanto Armstrong como los demás músicos pueden hacer más solos y expresarse mejor. Curiosamente, **Lazy river** está en los dos discos, y viendo la diferente versión y comparando, deduzco que Armstrong siempre ha sido mejor en grupo reducido. El **Basin street blues**, que canta Teagarden, es uno de los «blues» más decadentes y más depresivos que he oído en mucho tiempo. Teagarden está totalmente borracho en la grabación, y el sonido de su trombón sale muy irregularmente. Luego entra Armstrong en Skat y Jack. Para colmo, termina el «blues» con una cinta a otro «blues» que familiarizó con su propia orquesta: **Me encontrarás donde se toque el «blues»**. Si el «blues» te pone la carne de gallina como a mí, ten cuidado cuando pongas el disco, y pínchalo en un momento de estabilidad, si no puedes hundirte para toda una temporada.

El disco con gran orquesta no tiene estas cosas, aunque sí mucha músicaailable; para todos los gustos tiene que haber.—**J. M. L.**



FOX INDUSTRIAS DEL SONIDO

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

Discos de frecuencia para ajuste de fonocápsulas y amplificadores. Servicio especial para fabricantes de tocadiscos. Monoaurales y Estereofónicos. Siete discos sueltos o álbum completo.

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!!

so. Para el final he dejado la cita al gran «saxo» tenor Eddie Davis, que tiene una labor fabulosa en el disco; él junto a Basie, que se prodiga más de lo acostumbrado en su piano, son los verdaderos protagonistas del LP, sin olvidar al «arreglista» Chic O'Farrill, al flauta Eric Dixon y al contralto Bobby Plater.

* * *

Y si unos mantienen su forma admirablemente, otros, como Lionel Hampton (nacido el 12 de abril de 1913), hacen lo que pueden, que no es mucho. El que fue gran «vibrafonista» ha sido vencido por los años, y sus últimos discos son muy flojos. Concretamente, **Stop! I don't**

sido bueno, algo conserva, y el «swing» no está ausente del todo.

* * *

Y vamos con los piratas. Dos esta semana. Los piratas son discos grabados sin el consentimiento de la Casa de discos que tiene el contrato en exclusiva con el artista, y a veces sin el consentimiento del propio artista. Esto en el extranjero. En España, estos discos que hoy comento son perfectamente legales, por cuanto tienen Depósito legal (M-26260 y M-36533) y están publicados por una Casa de discos legal, Gramusic. Cosa curiosa esta. Claro que Gramusic no se saca las matrices de la manga: se las compra a la Jo-

«ROCK» & «POP»

CUADRO DE DISCOS COMENTADOS

«ROCK»

KING CRIMSON: Usa. Island ARIOLA, 88816 I.
DR. FEELGOOD: Down by the jetty. U. Artist ARIOLA, 88724 I.
JOHNNY HALLIDAY: Rock a Memphis. PHILIPS.
TANGERINE DREAM: Rubycon. Virgin ARIOLA, 88754 I.
MAN: Slow motion. U. Artist ARIOLA, 88718 I.
GONG: You. Virgin ARIOLA, 88424 I.
AMON DÜÜL: Lemmingmania. U. Artist ARIOLA, 88738 I.
ROLLING STONES: Made in the shade. RSS HISPAVOX, 591-06.

«RHYTHM & BLUES»

THE MOMENTS: Those sexy moments. PHILIPS, 6310600.
HAMILTON BOHANNON: Keep on dancing. Brunswick. ZAFIRO, ZLB 2007.

«POP»

LOS CHORBOS: Sonido Caño Roto. CBS, 80846.
DOMENICO MODUGNO: El teléfono llora. CFE PS 30114.

CANCION TEXTO

KRIS KRISTOFERSON: The silver tongued devil and I. Monument, CBS.
BOB DYLAN: GRAMUSIC, GM 383.

BANDAS SONORAS DE PELICULAS

PATXI ANDION: El libro del buen amor. PHILIPS, 6328174.

El décimo álbum Tangerine Dream está a la venta en nuestro país. Los anteriores son: **Electronic meditation**, **Ultima Thule**, **Alpha Centauri**, **Zeit**, **Ossiach Live**, **Atem**, **Phaedra**, **Aqua** (de E. Froese solo) y **V**. De ellos, el **Phaedra** y el **Aqua** están aquí. Está claro que la muestra que tenemos es más que mínima.

Rubycon (el susodicho décimo álbum) es un disco bonito, y casi diría que pastoral. (Ruego perdón a aquellos que crean que la crítica de un disco no deba empezar así, pero es lo único que se me ocurre para empezar.)

Consta de un tema único, desarrollado en dos partes y que cubre todo el plástico, con una duración total de 34:53 minutos. Si alguien te dice que esto es Muzak espacial, a lo mejor no le falta razón, pero pienso que hay algo más.

La obra se estructura así: 1) Introducción: sonidos inconcretos, no determinados, que poco a poco 2) se van haciendo concretos para resolver en una tonalidad libre. 3) Se inicia un ritmo constante con un sintetizador imitando al bajo eléctrico, mientras se siguen superponiendo líneas melódicas independientes. Aparece el tema de la obra planteado por un sintetizador. 4) Misma estructura, pero se le superpone otro ritmo creado por otro sintetizador, imitando esta vez a una batería. No aparece el tema base, pero hay un breve desarrollo melódico en torno a otro de carácter oriental. Tras un «esquizoide» efecto de sierra que se prolonga un par de minutos, acaba la primera parte. 5) El sentido «esquizoide» permanece en el inicio de la segunda, pero poco a poco se torna paranoico con la aparición de unas sirenas como las que anuncian el inminente bombardeo, que naturalmente están hechas con el sintetizador. 6) El ritmo del bajo, que había desaparecido en la parte 5, se vuelve a hacer audible. Se repite el tema base varias veces y con diversos timbres. 7) El ritmo anterior se desvanece y va surgiendo otro distinto, junto a unos efectos que me recuerdan al que utilizaba Hitchcock en su película **The birds** («Los pájaros»). 8) Se va todo fuera, y los sintetizadores imitan al ruido de las olas del mar. Poco a poco, y en un clima de sumo «relax», se vuelve al ambiente inicial de 1 y 2, y termina la obra en 9), de forma tranquila y muy apacible.

Músicos: E. Froese («mello-tron», guitarra, VCS 3 «synthi», Gong, «Synthi» A, y órgano). C. Franke (Doble «moog» sintetizador, «Synthi», órgano, gong, órgano Elka modificado y piano preparado) y P. Baumann (órgano, «Synthi» A, piano en Mi eléctrico, piano preparado y ARP 2.600). El disco está grabado en junio de 1975, en Inglaterra, o sea año y medio después del **Phaedra** (diciembre del 73), su

anterior obra como grupo (El **V** es una recopilación).

Nota. —Aconsejaría que este disco se escuchase con cascos estereofónicos; de lo contrario, la obra que percibirás no será la misma que está grabada en el disco. ¡Seguro!

Por lo demás, allá cada cual con su opinión y con lo que le comunique el disco, así como la utilización que quiera dar a éste. Salvo en las partes citadas, creo es una obra bella, bonita, relajante, elástica y pastoral, si esto último se puede decir de una obra que juega con elementos y técnicas espaciales.—**J.M.L.**

* * *

La sorpresa del mes viene con el **You** de Gong, grupo relacionado lejanamente con Soft Machine, Caravan y, en general, eso que algunos han venido en llamar sonido Canterbury, que no deja de ser algo falso, pero que sirve para relacionar geográfica —y no musicalmente— a unos músicos de muy diverso estilo.

Si hubiera que definir a Gong —inútil problema—, se podría dar una imagen cercana si dijésemos que son una mezcla de la ironía de Incredible String Band y los efectos melódico-espaciales de Tangerine Dream. El disco se llama **You**, su portada es una superposición de una galaxia difuminada, un «cicurat» mesopotámico, una luna de cuarto menguante y uno de los anillos que Saturno perdió mientras grababan el disco. La contraportada es un extraño dibujo imitación-falsa-oriental, sencillo, de claros colores. Y en ella hay esta inscripción «Gong es Uno, y el Uno eres tú». Para más información, repasar antiguos telefilmes de Televisión Española y consultar a Kung Fu. El álbum está hecho bajo la influencia universal de la Compañía Invisible de Opera del Tibet. Dicho sea de paso, pero esta compañía no tiene relación con el «guru» de McLaughlin, Santana, P. Andión o Sara Montiel. Bueno, eso creo yo. ¿Y la eléctrica Dharma? No sé.

Todo el disco es un alucinante «vacile» en torno a esta cuestión de los «gurus», y otras cosas parecidas que seguro te interesarán. Como sátira, es muy divertida y da en el punto clave. Como idea, genial. Musicalmen-

te es muy bueno: va de los temas crítonos cortos al desarrollo instrumental amplio, largo y a veces «jazzístico». Los instrumentos van desde toda la gama de sintetizadores hasta toda la gama de «saxos», flautas, etc., amén de batería, guitarras y eso de siempre. El nombre de los miembros del grupo no te los puedo dar, pues en la contraportada los confundo con el nombre de los instrumentos.

Y para finalizar, vaya una frase propia del grupo: «Se lo dedicamos con amor a toda la gran familia de Gong (sin relación con el Gong de García Pelayo, ése es un sello nacional) que se extiende por todo el mundo, lo cual desde luego quiere decir: TU».—**J. M. L.**

* * *

Made in the Shade o una recopilación de los Stones, con los temas que grabaron para su propio sello. Son en total diez temas: tres del **Sticky Fingers** (**Bitch**, **Brown Sugar** y **I Wild Horses**), tres del **Exile...** (**Rip this joint**, **Happy** y **Tumblin' dice**), dos del **Sopa de cabeza de cabra** (**Angie** y **Heartbreaker**) y otros dos del **Es solamente «rock and roll», pero me gusta** (el del ídem título y el **Dance little sister**). ¿Algo más? Sí, sí, realmente lo mejor. Yo prefiero esta recopilación a los cuatro álbumes enteros. Los Stones últimos me aburren, pero este disco me encanta, me fascina, me vuelve loco, es fenomenal, y lo mejor... de su última y aburrida etapa. ¡Ah!, la Decca ha lanzado otro LP recopilación, pero con temas más antiguos. Se llama **Metamorphosis**, y ya llegará.—**J. M. L.**

* * *

Los alemanes Amon Düül II son los que estéticamente encabezan la línea de «rock» alemán, que se distingue por su escasa diferencia de la angloamericana. Cantan en inglés, y no difieren gran cosa de los grupos de «rock» ingleses o yanquis. Quizás para demostrar esto, su último disco lo han grabado con la potente Atlantic. Pero no es ese el disco que comentamos, sino la recopilación **Lemmingmania**, que su anterior Casa de discos, la United Artist, les publicó como despedida. Y a pe-



Guitarras - Música - Pianos - Instrumentos
 Armoniums - Transistores - Radio - Castañuelas

La casa más surtida en discos
 microsurgido de toda Andalucía

Casa Damas

SIERPES, 65 - SEVILLA

sar de ser un disco de recopilación, es el mejor de los tres disponibles del grupo en España.

En él hay dos temas del álbum **Yeti** (1970), otros dos del **Wolf City** (1972) y otros dos del **Carnaval in Babylon** (1972), más otros cuatro inéditos anteriormente. Las canciones no vienen en orden cronológico, pero si tienes la paciencia de escucharlas en tal orden, podrás apreciar la progresiva sofisticación y abandono de las líneas autónomas para incidir en las ya trilladas por los grupos angloyanquis. Los dos cortes extraídos del **Yeti** son los mejores, más originales y los que denotan una mayor fuerza, calidad y originalidad. Asimismo los inéditos —que deben datar de ese mismo año de 1970— son también muy aceptables. El resto, sin ser malo, no aporta nada especial.

De cualquier forma, creo que el «rock» alemán tiene sus propios postulados, y que además éstos son muy valiosos, por lo que si un grupo del movimiento se sale de ellos para buscar el éxito fácil y comercial sin desear la creación autónoma y cayendo en el plagio, se les puede llamar con toda la razón «desertores». Eso son Amon Düül. **J. M. L.**

* * *

Cuando un grupo sufre muchos cambios, es lógico que su línea se difumine. La séptima formación de MAN (según Biografía de Ordoval en Disco Express 327, 30-V-75) sólo cuenta con dos miembros originales del mismo Micky Jones (guitarras) y Deke Leonard (ídem). Teniendo en cuenta que este último abandonó el grupo del 72 al 74, se puede ver lo que puede quedar del primer estilo —¡genial!— de MAN. Musicalmente, no les queda ni rastro de la calidad primogenia que les caracterizó. El grupo galés tiene en **Slow motion** uno de los peores LP's de toda su carrera. (No sé si decir el peor.) Música muy, muy suave, exenta de fuerza, monótona, con unas voces que nos llevan varios años atrás, y con unos «riffs» que son lo único válido del disco, pero que están puestos como para esconder sus malas canciones. Es el segundo álbum de ellos en España. El primero fue el **Rhinos, Winos and Lunatics**, que a su vez hacía el enésimo en su discografía oficial. Resumen: si vas por ahí, cómprate discos anteriores de

estos celtas; si no, no te fíes por lo que oigas en los nacionales. **J. M. L.**

* * *

Cuando este grupo anunció su disolución, se comunicó que había material suficiente para tres discos en directo, procedentes de sus últimas giras. **USA** es el primero de ellos. Lo componen tres temas del **Lark's Tongues in Aspic**, uno del **Starless...**, uno no publicado anteriormente (**Asbury Park**) y el consabido **Hombre esquizoide del siglo XXI**. Los que recuerden la **insuperable** actuación de **Crimson** en Madrid, ya saben cómo suenan en directo: además de la música, hay un algo especial que sólo he visto a este grupo. En este álbum quizá falten algunas «complicaciones» de las versiones en estudio, sobre todo en los temas que grabaron juntos los dos percusionistas (aunque, como aquí vimos, Brufford «dobla» perfectamente); pero hay una garra, una **fuerza** en la interpretación que suple perfectamente al «refinamiento» con que grababa este grupo y hace que merezca la pena tener este disco, aun teniendo la discografía completa.

Asbury Park, el tema nuevo, empieza con el planteamiento rítmico de la batería en 4/4 con el bombo «ad líbitum» sobre éste: el bajo con pedales va dando forma a una estructura que acabará formando un todo indisoluble con la batería, de la que sólo se separa en algunas de las figuraciones que forman polirritmos sobre la base hecha. Y, por supuesto, la guitarra con «sustain» y distorsión sabiamente utilizado por Fripp, mezclados con los «aparatos» que maneja el violinista. Hay una «subida» conjunta, un «intermedio» de Fripp, otro desarrollo y el final en anticlímax, sobre el que Brufford cierra el tema con un sencillo «riff» en la caja, que es la base rítmica del **Lark's Tongues** (dos 3/8 y dos 2/8).

El resto de las canciones están llenas de esa fuerza que ya he citado, sin que pierdan interés por ello los momentos «suaves y delicados» del **Lament** o el **Exiles**, por ejemplo. Y la versión del **Esquizoide** (con una intervención mínima del violín) nos parecería mentira que tres instrumentistas pudiesen tocarla así de bien, si no les hubiésemos visto realizarlo hace casi dos años en Madrid con la misma maestría.

En resumen: un disco interesante para ver la evolución de unas canciones y, por lo tanto, la del grupo que las ha creado; y ver que si **King Crimson** son uno de los mitos de la transición de los sesenta a los setenta, es por algo que está todo lo justificado que puede estar un mito... y algo más.—**S. H. V.**

* * *

En Inglaterra, y pienso que en otros países, existe aún la especie ¿fossilizada? del «rocker» de los cincuenta: ropa estrecha, brillantina y uso de alcohol y «sweethearts». Gente que se congrega en los escasos conciertos de los primitivos del «rock & roll». Además, hay toda una masa de personas que por su edad no lo conocieron en su «estado puro» y que a veces necesitan, por su circunstancia social, una comunicación más directa que la que ofrecen los grupos avanzados. Esto es lo que ofrece el «rock» sin sofisticación de Dr. Feelgood en su disco «mono» **Down by the Jetty**. Contrapartidas: su música **directa** está hecha para ser ofrecida en directo. O eso se saca comparando el disco con una actuación de Dr. Feelgood, auténtico espectáculo de «rock & roll». El cantante y el guitarra, venidos como de una máquina del tiempo, tienen una agresividad, una fuerza que en la grabación no se ha conseguido. Sólo hay una muestra, en el tema en directo, que puede corroborar lo que digo (**Bonnie Moronie/tequila**). En el resto no se han sabido llevar al surco las virtudes de este grupo. Se ha «pulido» demasiado; la voz, grabada comparativamente más baja que en directo, no nos da una idea de la agresividad (sexual, sobre todo) del cantante. Y la guitarra, casi siempre en dos tomas, no suena como Wilko Johnson la hace sonar: rítmica y punteo simultáneos, sin púa, y con unos movimientos epiléptico-paranoicos que no hay forma de pasar al disco; pero sí lo demás que he citado. En resumen: buen disco, pese a que las «técnicas de grabación limpia» han recortado lo que le habría convertido en muestra extraordinaria del «rock & roll».

* * *

En cambio, la agresividad de Johnny Hallyday está presente en su **Rock a Memphis**. Trece clásicos del «rock & roll», cantados

con un «feeling» que yo nunca creí se pudiese conseguir utilizando el francés como idioma «rocker». Temas de E. Cochran, Little Richard, C. Berry, J. Lee Lewis, etc. Hallyday se nos muestra aquí como el «rocker» que quizá fue. Arropado por un grupo de músicos americanos que saben lo que es el «rock & roll» y con unos arreglos nunca recargados en exceso, ha vuelto a las fuentes, después de un largo período de... ¿indecisiones? «AwopbopalooopAlopbamboom».—**S. H. V.**

* * *

Y dentro de la más «pura» línea discotequera tenemos este mes a Hamilton Bohannon con su intitolado **Keep on dancing**, y un disco de The Moments llamado **Those sexy moments**. Lo que dije el mes pasado sobre la «música de discoteca» puede igualmente aplicarse a estos registros, pues se me olvidó una característica: la mayor parte de ellos parecen fabricados en serie.—**S. H. V.**

* * *

Dos discos viejos: uno de Dylan y otro de Kris Kristoferson. El de Dylan es un «pirata» con tomas de 1961, 63 y 65, que en Europa es doble y se llama **Stealing**, y en Alemania concretamente se vende como triple. Aquí, como en Italia, de donde los de Gramusic se han sacado la matriz, es sencillo. Tiene diez temas, que van del «blues» (**Wade in the water, Cocaine blues**), a la balada (**Stealin' Let me follow you down**). La grabación, como en todos los «piratas», es muy mala, con una pésima toma de sonido, pero con una autenticidad fuera de serie; por ejemplo, puedes ver cómo Dylan se «desmadra» en un tema tocando el piano, y cómo al no saber qué hacer para seguir, se para y se va totalmente a otra cosa.—**J. M. L.**

* * *

El de Kristoferson data del setenta y uno, es de los primeros de su carrera, y en él hay cosas curiosas, como la colaboración de «La dama», que no es otra cosa que Joan Báz; y una canción de igual música a **Me and Bobby McGhee**, pero de distinta letra: **Joy and the kid**. Además de estas canciones puedes encontrar la genial **The pilgrim-Chapter 33**, que cantara en el Festi-



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», «cassettes», cartuchos, etcétera
Clásico, moderno, música antigua, etcétera

val de la Isla de Wight, o la canción que da nombre al álbum. La música está entre el C & W a lo Johnny Cash (no olvidar que ambos cantantes tienen una voz muy grave) y el «folk». Los textos abarcan del retrato de personas, en general marginales, a los de la balada amorosa, o los temas sentimentales, como **Breakdown** o **Epitafio**.—J. M. L.

* * *

La portada del disco anuncia: «El sonido de Caño Roto; Poder gitano». Buen «slogan», so-

bre todo tras el éxito de Las Grecas; pero si éstas tenían algo que las diferenciaba de todo el mundo, e incluso una calidad patente, Los Chorbos no tienen nada de esa fuerza o «poder gitano». Su disco es sofisticado en extremo, con unas voces sosas y agitanadas sobre una base (!!) ¡discotequera a lo Sonido Philadelphia!; algo realmente cursi, feo y, ya se sabe, malo sobre malo, dos veces malo. Para colmo, hay dos temas instrumentales, y uno de ellos, **Enrolle con la luna**, es una clara copia del famoso **Entre dos aguas**, de Paco el de Lu-

cia. Y esto, de proletario no tiene nada de nada; así, que a otra cosa, mariposa, y no confundir lo gitano con esta cosa rara.—J. M. L.

* * *

Modugno con su éxito del momento: **El teléfono llora**, y además con versiones de temas antiguos, como **Dio, come ti amo**, o **Volare**.—J. M. L.

* * *

El libro del buen amor, allá cada cual con su opinión al res-

pecto de la obra y su trascendencia moral, etc. La banda sonora de la película que ahora se exhibe en nuestras pantallas con Blanca Estrada y Patxi Andion de protagonistas, y con música original de este último y arreglos de Eddy Guerin, es un rato monótona e intrascendente. Hay un tema que aparece muchas, muchas veces, y que está bien, pero que se hace pesado en el disco. Lo mejor del LP es el tema donde Agapito Marazuela se marca una canción con la dulzaina sin llaves y el tamboril. J. M. L.

CRITICA DE LIBROS

JOSE BERENGUER: **Introducción a la música electroacústica**. Fernando Torres, editor. Valencia, 1974.

Libro básico, fundamental para un conocimiento elemental de las técnicas y el manejo del material electroacústico. Es el primer libro que sobre este tema se edita en nuestro país, aunque no el primero en castellano. **Nueva Visión**, de Buenos Aires, tiene un texto de 136 páginas, con el título de **¿Qué es la música electroacústica?**, con artículos de R. Eimert, H. Pousseur, K. Stockhausen, P. Boulez, E. Krenek y otros seis autores más. Ahora bien; este es un análisis más bien estético y social, y si hay algún análisis musical, es muy preciso, como las **Siete piezas**, de Eimert, o el **Canto de los adolescentes**, de Stockhausen.

El libro de José Berenguer (Fernando Torres, editor, Valencia) es mucho más. Hay una breve introducción histórica, donde dice que al comienzo está Hebern, para pasar luego a un análisis bastante exhaustivo—suficiente y claro para el no iniciado (que abarca un público desde el aficionado sencillo hasta el profesor conservador del Conservatorio), e interesante y ordenado para el músico que conoce el tema—de lo que es el sonido electrónico, qué tipos tiene, cómo se trabaja con él para lograr una composición musical, cómo se anota esta obra o cómo se escribe, qué instrumentos son precisos: magnetofón, sintetizador, etcétera; una breve descripción de ellos, así como unas breves nociones de la técnica de estudio; por ejemplo, cómo se empalma una cinta magnetofónica con otra, etc., para concluir con una introducción del ordenador en la música y unas opiniones sobre la estereofonía, la técnica de realización en vivo y la diversidad de tendencias en la compo-

sición. Quizás para el músico iniciado lo más interesante sea la realización práctica que propone Berenguer, así como el breve análisis de la obra básica y primitiva de la música electrónica: el **Studio II**, de Stockhausen. Para terminar trae la lista internacional de obras electroacústicas, aunque sólo hasta 1967, y la lista de algunas obras compuestas para computador, y la de autores (no exhaustiva) y obras electroacústicas hechas por «libre» más o menos.

Así, pues, libro más que interesante, que todo aficionado a la Música debería, por lo menos, conocer, y que todo músico debería desgustar.—J. M. L.

* * *

A. BARRIO: **Tratado de entonación**. Real Musical, editores. Madrid, 1975.

Son tres volúmenes, complementarios al **Tratado de Solfeo** del mismo autor. El primer volumen analiza la teoría de la entonación, dando una serie de reglas prácticas y útiles para el alumno, y contiene gran cantidad de ejercicios de entonación. El segundo tiene ejercicios en todos los tonos, y el tercero trata de las séptimas, novenas, intervalos aumentados y disminuidos, modulación, etc.

La presentación, encuadernación y calidad del papel son excelentes, destacando la claridad de los ejercicios musicales, a menudo muy descuidada en casi todos los libros de música.

De utilidad para todos los alumnos de Solfeo.—J. M. L.

* * *

HUGO DE GRIAL: **Músicos mejicanos**. Editorial Diana. México, 1975.

Este sabroso libro, que acaba de llegar a la sexta edición (la primera data de 1965), contiene 150 biografías breves de

otros tantos músicos mejicanos, el más antiguo Mariano Elizaga (1786-1842).

No se limita a biografar exclusivamente compositores en el sentido clásico de la palabra, como Julián Carrillo, Silvestre Revueltas o Carlos Chávez, sino que ahonda en la biografía de artistas populares, como Agustín Lara, Jorge Negrete o Cuco Sánchez. En México no existe, como aquí, una dicotomía tan grande entre música «clásica-seria» y música «popular-de diversión»; por eso se explica esta mezcla, en la que también se incluyen musicólogos, violinistas, cantantes, coplistas, etcétera.

Las veinte últimas páginas del libro están dedicadas a analizar la génesis y desarrollo de nueve canciones populares mexicanas, tales como **La Adelita**, **La cucaracha** o **La Sandunga**. J. M. L.

ANDRES RUIZ TARAZONA: **Biografía de Beethoven, Haydn y Mendelssohn**. Real Musical, editores. Madrid, 1975.

Seguimos sin nada nuevo bajo este sol biografiador, salvo los subtítulos: **Beethoven, el espíritu volcánico**; **Haydn, Viena se encuentra a sí misma**; **Mendelssohn, El paraíso perdido**. Los lectores de RITMO ya saben mi opinión sobre anteriores biografías; no ha cambiado.—J. M. L.

ERNESTO RIESTRA: **Mi batuta habla**. Editorial Diana. México, 1974.

Unas «memorias» de un director que pasó por la música popular del siglo XX, y ello significa estar en Nueva York y dirigir una banda de música bailable blanca. De personalidad sumamente conservadora y más bien sosa, Riestra no ha sabido hacer una narración de interés, máxime para el público espa-

ñol, aunque ésta se estructure en forma de pequeños «gags», que personalmente me parecen aburridos. El director mexicano podría haber sacado mucho partido de sus relatos; pero, como en su versión de la Revolución mexicana, ha preferido ir al chiste fácil y exhibir su postura terrateniente.—J. M. L.

RAMON REGIDOR ARRIBAS: **Temas del canto**. Real Musical, editores. Madrid, 1975.

Joven profesor de la Escuela Superior de Canto, de Madrid, Ramón Regidor incluye en este volumen dos apasionantes temas del canto: **el aparato de fonación**, cómo es y cómo funciona, y el «**pasaje**» de la voz.

De discurso ameno y abierto al diálogo, Ramón Regidor ha llegado a su propio método a través de un estudio cuidado de los textos y formas de los grandes maestros (Viñas, Lázaro, Lauri Volpi, y ya más atrás Pier Francesco Tosi, soprano y compositor nacido en Bolonia hacia 1650, y que consignó para la historia musical las **Opiniones de los cantores antiguos y modernos sobre el canto figurado**). Por eso precisamente estos dos temas, que en sí han sido tratados muchas veces por otros autores (Mansion, Tarneaud, etc.), adquieren una perspectiva nueva y atractiva.

El aparato de fonación es un estudio morfológico y fisiológico desde el punto de vista de la emisión de la voz del canto, que presta atención especial a la respiración adecuada para el cantante. (Personalmente, creo que este delicado problema debería haber sido tratado más ampliamente.) **El «pasaje» de la voz** incluye desde las teorías históricas al respecto hasta la explicación física y fisiológica; el «pasaje» en la voz femenina y momento, práctica y realización pedagógica del mismo. J. M. L.



¿ NOS CONOCES ?

Sección Pianos.

La mejor Biblioteca
Musical del país al
alcance de sus manos.
Solicite nuestra
distribución.

Sección
Alta Fidelidad.

Sección Discos.

Sección Organos.

Sección
Instrumentos Musicales.

NOTICIARIO MUSICAL

FESTIVALES

Festivales importantes por todo el mundo, y también en nuestra piel de toro hispánica: Polifonía y Organo en Avila, Música de Cámara en Segovia, y el Internacional de Santander, que junto con el de Granada y el de Barcelona forman el trío de festivales nacionales más importantes.

Este año se han dado cita en Santander, entre otros, Nicanor Zabaleta, Friedrich Gulda, Henryk Szeryng, Ruriko Kikuchi; las orquestas de la RTV Española, la Royal Philharmonic de Londres; los Ballets de la Opera de Ginebra, el de Antonio Gades, el Folklórico de la República Soviética de Georgia y el Grupo nacional checoslovaco. Aparte de esto, ha habido "jazz" con el grupo de Juan Carlos Calderón, y flamenco con Paco de Lucía. Si en Granada, lugar más "Jondo" que Santander, se margina el flamenco por considerarlo "no digno", ¿cuál es el motivo para que se dé en la ciudad cantábrica? Supongo que los granadinos entenderán más de esto, porque es lo suyo; entonces, ¿por qué se impide a una gente disfrutar de lo que es genuinamente suyo? ¿O es que los organizadores del festival andaluz son más entendidos y "elitistas" que los del de Santander?

MAS MUSICA VERANIEGA

Mientras Nicolás Luengo, Director de la Banda de la ciudad de San Sebastián, declara que sus actuaciones son veinticuatro anuales, cuando antaño eran cincuenta y dos, y que esta disminución se debe a "causas económicas", el 23 y 24 de agosto se han celebrado en la ciudad donostiarra unas actuaciones del "ballet" y danzas folklóricas vascas. Izarti, Jakintza y el Ballet del Conservatorio de San Sebastián fueron los invitados. El repertorio del último se componía de Urte giroak ene gegian, de Haendel; Krishna, de Ravi Shankar, y Ma mère l'oie, de Ravel. Asimismo ese mismo fin de semana actuó también la Orquesta Nacional de España, con una de sus actuaciones de siempre: la Militar, de Haydn; Petrouchka, de Strawinsky, y como variedad las Cuatro últimas "lieder", de Strauss, cantadas por Enriqueta Tarrés.

GLOSA: MUSICAS GRAFICA Y TEXTUALES

Hacer música distinta a la establecida, siempre ha sido difícil. Hoy también lo es, y el grupo Glosa lo sabe; pero, a pesar de eso, la hacen, porque consideran que la música es un arte en el que la investigación de nuevas formas es algo fundamental. En repertorio llevan obras de Julio Estrada, Tomás Garrido, María Escribano, Josep L. Berenguer, Ll. Barber y Stockhausen. A su vez, sus miembros (Francisco

Guerrero, Pablo Rivière, Alfredo Aracil y Tomás Garrido) son también compositores y sobre todo improvisadores, a mén de unos terribles satíricos. Seguramente tendremos oportunidad de hablar con ellos en unos próximos "Coloquios en RITMO", para que nos expliquen su postura socio-estética.

NUEVO ACADEMICO

Ricardo Ruiz Baquero, Director de las Aulas de Cultura de la Caja de Ahorros del Sureste y director el Coro Stella Maris, que patrocina la misma entidad, fue elegido Académico por la Real Academia de Bellas Artes, en sesión extraordinaria celebrada el pasado 30 de junio.

XI PREMIO INTERNACIONAL DE MUSICA "OSCAR ESPLA" 1976

El Excmo. Ayuntamiento de Alicante convoca este concurso, para una obra de composición de estilo libre y con duración aproximada de veinte minutos, para orquesta. Los premios, tres, son de 250.000, 150.000 y 100.000 pesetas. El plazo de presentación de las obras expira el 15 de marzo de 1976.

Este premio es bianual, y en sus cuatro últimas ediciones el primer premio ha sido declarado desierto. Para más información dirigirse al Ayuntamiento de Alicante.

MUSICA EN LA ESCENA: "LA CUBANA", DE HENZE, ESTRENADA EN MUNICH

Con vivos aplausos e igualmente vivas protestas ha recibido el público de Munich, en el Theater am Gärtnerplatz, el estreno de la obra, de Hans Werner Henze, "La Cubana" (Oder Ein Leben für die Kunst) ("La Cubana" o "Una vida para el arte"). La obra, encargada por la Emisora de televisión norteamericana NET, se ha presentado aquí por primera vez —después de su versión televisada demasiado resumida— en su forma original. Como ya en El Cimarrón, Henze ha elegido como base una novela del cubano Miguel Barnet, La canción de Raquel. Ambas novelas —primera y segunda parte de una trilogía— se apoyan en protocolos en cinta magnetofónica de conversaciones con los protagonistas. En ambos casos, Hans Magnus Enzensberger, evidentemente fascinado como Henze por este nuevo tipo de ficción documental" (Frankfurter Allgemeine Zeitung), ha escrito el libreto. "La Cubana", la cubana Raquel, en otro tiempo reina del "Music hall" como bailarina en un club, recuerda su pasado en ojeadas retrospectivas, la gloria y la miseria del mundo galante de las lentejuelas. Cinco de tales cuadros de recuerdos —"Tableaux"— vienen enmarcados por prólogo, epílogo y tres intermedios, que se

desarrollan en el momento presente. La escena está dividida en dos o tres partes: la antigua Raquel, en el proscenio, considera todavía una vez más su "vida para el arte", tal como se desarrolla en el escenario principal. Según Enzensberger, lo que Raquel personifica es arte "en su forma más barata, pero también más vital". "Henze y su autor Enzensberger quieren glosar la cantidad de ilusión que llevan consigo el arte y los artistas, y muestran hasta qué punto el arte pasa de largo junto a la vida social real", escribe W.-E. von Lewinski en el Deutsche Zeitung. La música tiene ahí más bien un papel secundario. Ciertamente, explica Henze en el cuaderno programa: "Música de teatro, tal como yo la concibo y se ajusta a mis planes, es música incorporada a la acción escénica, música ejecutada en la escena y no invisible en el foso para la orquesta. Concierto disuelto en movimiento y acción". Así es como en La Cubana se lleva resueltamente la música al escenario; orquesta de baile y de circo, músicos callejeros, una marcha fúnebre, coros. Sin embargo: "En conjunto, la composición de Henze queda en una función de acompañamiento, que parece más secundaria que todo lo que ha sonado hasta ahora desde el foso de la orquesta" (Deutsche Zeitung).

LA PROXIMA TEMPORADA EN LA OPERA DE PARIS

La Opera de París presentará en la próxima temporada: El caballero de la Rosa, Otello, El rapto del serrallo, Sansón y Dalila, El oro del Rhin y La Walkyria. Para 1976-77 ya se anuncian Sigfredo y El crepúsculo de los dioses.

TRIGESIMO ANIVERSARIO DE LAS JUVENTUDES MUSICALES

Acaba de celebrarse en París el trigésimo aniversario de Juventudes Musicales. Con tal motivo se celebró el Congreso Mundial de la Federación Internacional de Juventudes Musicales, cuyo tema ha sido "La música del niño". Diez fueron los países que se reunieron, en el mes de agosto, y entre todos formaron la Orquesta mundial, que este año ha dirigido Jean Martinon, y la cual, junto a Henrick Szering, ha interpretado el Deuxième concerto pour violon, del propio director.

EL EQUIPO MUSICAL DE LOS HOGARES FRANCESES

Según las informaciones publicadas recientemente por el Servicio de Estudios e Investigación del Secretariado de Estado de la Cultura, referentes al equipo musical de los hogares franceses —es decir, al conjunto de los

instrumentos y aparatos que poseen para producir o reproducir música—, un francés de cada tres (33 por 100) posee por lo menos un instrumento de música.

Se trata principalmente de: guitarra, 12,9 por 100; piano, 8,1 por 100; instrumentos de viento, 12,7 por 100; instrumentos de cuerdo (otros que la guitarra), 4,1 por 100.

Dos franceses de cada tres (66 por 100) dispone en su hogar de una electrófono o de un magnetófono: electrófono, 60,5 por 100; magnetófono, 27,2 por 100.

Se cuentan 65 discos como promedio por hogar equipado con un magnetófono. Pero este promedio elevado no debe ocultar la disparidad de las situaciones particulares. De cien franceses:

16,9 por 100 poseen de uno a 29 discos; 14,9 por 100, de 30 a 49 discos; 15,8 por 100, de 50 a 99 discos; 14,6 por 100, cien discos y más; 37,8 por 100 no poseen ningún disco.

El número medio de discos poseídos por los hogares equipados de un electrófono aumenta correlativamente al grado de urbanización (48 en los Ayuntamientos rurales, 62 en las grandes ciudades, 92 en París).

EL QUIOSCO DE MUSICA DEL RETIRO

El entrañable quiosco de música del popular Parque del Retiro madrileño va a ser trasladado de lugar, pues el que ocupa ahora, cercano a las calles de Alcalá y O'Donnell, se ve a menudo turbado en su silencio por la cantidad desmesurada de tráfico que circula por las citadas calles.

A este respecto dice Rafael López Izquierdo, Cronista oficial de Madrid: "Salvar de este, por el momento, inevitable accidente al buen oidor de sinfonías, marchas, pasodobles y preludios de zarzuelas y óperas nos parece perfecto; no así romper la placidez, el paisaje y el silencio de uno de los lugares más nobles del Parque de Madrid: el lago del Palacio de Cristal, a donde el quiosco se trasladaría".

NUEVOS LIBROS

Acaban de publicarse en México dos interesantes libros, que confiemos algún día, dado su interés, lleguen a las librerías nacionales: Charles Ives: Ensayos ante una sonata, y Jorge Velasco: Edgar Varese: Perfil de un revolucionario, ambos publicados por la Universidad Nacional Autónoma de México, en sus Cuadernos de Música, Difusión cultural. El libro de Ives se traduce por primera vez al castellano.

Por otro lado, Real Musical anuncia que está trabajando en la actualidad en la traducción de dos importantes libros: Jozsef Gat: Técnica de tocar el piano, que analiza el estilo de los grandes intérpretes del instrumento,

y que en Rusia va por la quinta edición, contando en total cerca de 250.000 ejemplares vendidos; y La educación musical en Hungría, trabajo colectivo de doce profesores continuadores de la tradición de Kodaly. Ambos libros proceden del catálogo de la Editio Musica, de Budapest.

MEMORIA DE LA SOCIEDAD GENERAL DE AUTORES DE ESPAÑA

En la Memoria que esta entidad presentó el 22 de mayo último hay un dato que puede ser interesante:

A la Sección Musical se solicitó el siguiente material sinfónico: Música para quinteto de viento, de Bernaola; Pan y Toros, de Barbieri, con arreglos de Sorozábal; Obertura madrileña, Evocación y nostalgia de los molinos de viento, La divina comedia (El Infierno) y La pradera, de Conrado del Campo; Suite en La, de J. Gómez; Don Quijote velando las armas, de G. Gombau; Amaya, de Guridi; Serenata española, de Malats; Divertimento a cinco, de Muñoz Mollada; Oratorio y Rimas de Santa Teresa, del mismo autor; Concierto para quinteto de "jazz" y orquesta, de José Nieto, y el Concierto heroico, de Joaquín Rodrigo. Quiere decir que estas

catorce fueron todas las obras españolas que se solicitaron a la Sociedad General de Autores Españoles para ser interpretadas a lo largo de la temporada 1973-1974.

SOBRE LA ENSEÑANZA MUSICAL

El primer Conservatorio que estableció la clase de Flauta dulce hace años fue el Conservatorio Superior Municipal de Música, de Barcelona. A medida que han pasado los cursos, el número de alumnos ha ido multiplicándose de tal manera que ha llegado a constituir un verdadero problema: este año se ha tenido que seleccionar el alumnado, y pese a esto han sido muchísimos los que no han podido asistir a las clases que dirige el profesor Román Escalas, destacado solista, autor de varios métodos, además de un gran pedagogo musical.

El pasado curso, la Escuela Municipal de Música, de Tarrasa, también estableció la clase de Flauta; este curso se establece en el Conservatorio Elemental de Música, de Tarragona; en la recién creada Escuela de Música Municipal, de Villafranca del Penedés, que dirigirá don José Freixas Vivó. Estable la enseñanza de la Flauta dulce, parece que la

corriente de los Conservatorios es prestar una atención especial a este instrumento. Asimismo la afluencia de matrículas a centros privados es extraordinaria.

Este verano, el Casal Papa Joan, enclavado en Parets del

Vallés y Mollet, también ha sido objeto de reuniones de estudios bajo la dirección de Román Escalas, en el instrumento de la Flauta dulce; se vieron obligados a hacer dos cursos cuando se había proyectado uno solamente.

CONSERVATORIO Y LIMPIEZA

En el Conservatorio de Música, de Granada, en la tabla de anuncios, hay uno que por sus especiales características bien podría entrar en la sección Celtiberia Show que Carandell lleva en Triunfo, o si no sería ocasión para crear una idéntica, pero musical, en RITMO. Como todavía no existe, y vale la pena darlo a conocer para ver hasta qué punto la música importa un bledo al mecanismo oficial, lo incluimos en ésta. Bien; pues el susodicho Conservatorio, cuyo edificio está en ruinas y, por lo tanto, ahora está de prestado en el piso bajo de la Escuela de Comercio y E. Empresariales, tiene este anuncio oficial. "Se prohíbe la entrada a los V. V. (sic). No son para lavar ropa de niños. Este centro asido (sic) muy respetado".

Me he limitado a transcribir. ¡Ah!, además pone: "Gracias".

Pero hay más; otro anuncio oficial. Más increíble todavía quiero decir. Dice así: "Aviso. 30 llamadas se reciben diarias; el Comserje (sic) no entiende del Tfno, no llamen ustedes; el Tfno es de Económicas y empresariales; no hay un mozo. 26 Agosto 1974".

Ambos anuncios los recogí en junio de este año de 1975, mientras en la misma ciudad se celebraba un Festival Internacional de Música y Danza. Curioso, ¿no? O "música para todos nosotros", que diría don Leopoldo Stokowsky, que para más señas triunfó en los Estados Unidos de Norteamérica.

CRONICAS NACIONALES

BARCELONA

Como en años anteriores, Juventudes Musicales de Barcelona organiza el XIII Festival Internacional de Música. Este año promete ser de un gran interés, pues la selección de obras y actuantes es de primera magnitud. Abrirá el Festival la Orquesta Ciudad de Barcelona, que, como desde el primer año, será dirigida por Antonio Ros-Marbá (recién llegado de Alemania, donde ha trabajado al lado de Von Karajan). Se interpretará el tercer acto de *La Walkyria*, de Wagner, por escogido plantel de solistas. También participarán el Conjunto Tradicional de Temmcen (Alger), Cleveland Symphony Orquesta, bajo la dirección de Lorin Maazel; la Orquesta Sinfónica de la RTV Polaca, que tendrá dos actuaciones; Alejandro Lagoya, en un recital de guitarra; el conjunto Contraste, de Viena; el grupo Karlheinz Stockhausen, Atrium Musicae, de Madrid; Cuarteto Oxford, Orquesta de Cámara Catalana, bajo la dirección de Gonzal Collas. Actuará Victoria de los Angeles y English Chamber Orquesta, y como todos los años, tendremos el concierto monográfico, esta vez dedicado al maestro Joan Guinjoan, en el que participarán el Coro Madrigal; la Orquesta Ciudad de Barcelona; director, Jean Claude Casadesús, y solista July Panyella, que interpretará tres *Piezas para clarinete*, *Punts Cardinals*, para orquesta de Cámara; cinco estudios para dos pianos y percusión; *Magma*, para 16 solistas; *Ad origine*, para gran orquesta; *Música para violoncello y orquesta*, estreno mundial. Que como solista reaparecerá en Barcelona, después de cosechar grandes éxitos por el mundo, Luis Claret. Grande es el esfuerzo que realiza Juventudes Musicales para organizar un Festival de tal magnitud, y si tenemos en cuenta que acaba

de terminar una temporada de conciertos en el antiguo Hospital de San Pablo, donde ha acudido la juventud en masa, pese al calor, y el trabajo en los colegios para fomentar la música, hace que Barcelona no descansa en bien de la Música. Esperamos ahora que nos anuncien las programaciones del Gran Teatro del Liceo, del Patronato Pro Música, de la Asociación Cultural de Música, del Instituto Alemán, del Patronato de la Orquesta Ciudad de Barcelona y de Forum Musical. Pero aseguro que será un año musicalmente muy halagador y que ha abierto, como es tradicional, con el anuncio de la temporada, Juventudes Musicales de Barcelona.

● El mes de agosto pasado ha sido mes, pese a las vacaciones, de tres acontecimientos de gran importancia dentro del ambiente musical; en Holanda, una reunión de orfeones de todos los países, y al que ha acudido el Orfeón Graçense, de Barcelona, agrupación que con frecuencia acude año tras año a certámenes internacionales.

● En París se reunió el Congreso Mundial de las Juventudes Musicales. La representación oficial española la ostentó el Director de Juventudes Musicales, don Juan Capdevilla. Se celebró un magno festival por artistas todos procedentes de Juventudes Musicales, un acto de gran trascendencia dentro del ambiente musical, llenándose el Teatro D'Orsay, de París. La representación artística española realizó la interpretación de la obra *Han tancat l'escola*, obra que ha sido representada por Juventudes ante miles de escolares durante el curso pasado en Espa-

ña. Fue interpretada por los artistas españoles Antonio Basses al piano y Francisco Xavier Joaquín, percusionista, que está situándose a nivel internacional; ambos fueron largamente aplaudidos y ovacionados. Su actuación fue comentada muy favorablemente. Como acto final actuó la Orquesta Musical de Juventudes Musicales compuesta por músicos de todos los países procedentes de las Juventudes Musicales. Cabe destacar que en dicha Orquesta nos representaban dos españoles: Villalba, percusionista, y Linares, violín, bajo la dirección de Jean Martinon, y como solista, Henryk Szeryng.

● En Austria, en el Festival de Música de Salzburgo 1975, se representó la ópera *Don Carlos*, de Verdi, con un reparto excepcional: Salvado Gheorge, Piero Cappucilli, Robert Kens, Nicolai Ghiaurou y el español Plácido Domingo, bajo la dirección del virtuoso Herbert von Karajan, y como segundo director de orquesta, y que durante unos días antes de la representación preparó al orquesta, el joven maestro español Antoni Ros Marbá, Director de la Orquesta Ciudad de Barcelona. Si tenemos en cuenta las figuras que hemos mencionado; que la Orquesta Sinfónica de Berlín, con sus 130 maestros, con más de 50 músicos en escena; con unos coros que pasaban de las 400 voces, no extrañará que las localidades fuesen de un precio de 4.500 pesetas, y que en la reventa, el último día, llegaron a pagarse a 35.000 pesetas. Un público entusiasta y emocionado por presenciar un espectáculo como jamás se había conocido, en el que participaron en la labor artística dos nombres españoles: Plácido Domingo y Antoni Ros Marbá.—PAQUITA INGLÉS.

EN BENICASIM SE CELEBRO EL IX CERTAMEN INTERNACIONAL DE GUITARRA «FRANCISCO TÁRREGA»

EXITO TOTAL

BENICASIM (Castellón).—Con gran éxito se ha celebrado en Benicasim el IX Certamen Internacional de Guitarra «Francisco Tárrega».

NOVEDADES EN LAS BASES DEL PRESTIGIOSO CERTAMEN

El Ayuntamiento de Benicasim y el Jurado Calificador, en el encomiable deseo de cerrar cualquier fisura que pudiera llevar a la repetición de determinados «contrastes de pareceres» observados el pasado año, y velando siempre por una total armonía en las decisiones, ha introducido variaciones en las bases por las que se rige el Certamen. Como hecho más importante, cabe citar el de la indivisibilidad de los premios. También se dispuso que el premio otorgado a la mejor interpretación de la obra de Francisco Tárrega debe otorgarse, a partir de ahora, de modo independiente y no como si se tratara de un cuarto premio. Esto viene a suponer que, al concederlo, no debe tenerse en cuenta si el concursante distinguido con el mismo figura ya como galardonado con uno de los otros tres premios.

NUTRIDA PARTICIPACION NACIONAL E INTERNACIONAL

Los concertistas que se inscribieron en esta novena edición del «Francisco Tárrega» fueron los siguientes:

Francisco Soler Aloma (Mataró), Inmaculada Balcells Sala (Barcelona), Guido Margaria (Italia), Masao Kong Yamarata (Japón), Bienvenido Rodríguez Moreno (Toledo), Jean François Reille (Francia), Gabriel Estarellas Sabater (Palma de Mallorca), José Medina Ibáñez (Murcia), Santiago Rebaneque Villarroya (Teruel), Fernando Quiroga López (Uruguay), Ryuhei Riukey Kobayaski (Japón), Pedro Campos Fernández (Albacete), Jesús Castro Balbi (Perú), Juan Carlos Mellado Tejón (Madrid), Enrique Perona Morales (Valencia), José Pechuán Termes (Valencia), Consuelo Martínez Parrilla (Guadix) y José A. Ballester Cano (Totana).

EL COMPETENTE JURADO CALIFICADOR

Una de las más firmes garantías y sólida columna del «Francisco Tárrega» se concreta en la composición del Jurado Calificador. En el presente año, de nuevo músicos, compositores, intérpretes y académicos de reconocido prestigio han tenido a su cargo la delicada misión de espigar, en paciente e imparcial trabajo, los mejores, entre tan diversa y bien preparada comparecencia de concursantes. Bajo la presidencia del ilustre académico y concertista de piano don Leopoldo Querol Roso, alma del Certamen, piedra angular en la que se apoya su cada vez más afianzado caminar artístico, el Jurado ha estado integrado por los siguientes señores: don Federico Moreno Torroba, Presidente de la Sociedad General de Autores de España; don José Muñoz Molleda, compositor; don Ernesto Halffter, compositor; don Juan Pich Santasusana, Director del Conservatorio de Barcelona; don Rafael Balaguer y don Manuel Cubedo, concertistas de guitarra. Otra de las novedades que antes hemos referenciado la constituye el que, con el Jurado, se ha encontrado presente un delegado personal del señor Alcalde de Benicasim, que ha actuado con voz, pero sin voto, en calidad de Secretario.



OTROS DETALLES IMPORTANTES

Las jornadas se han desarrollado en la sala de convenciones del Hotel Orange. Todos los concursantes inscritos han tenido que superar una fase de preselección, ante el Jurado, en la que han interpretado **Estudio número 7**, de Villalobos. Ya dentro de las tres sesiones, cada uno de los participantes ha interpretado, como obra obligada, una selección de **Piezas características**, de Moreno Torroba («Los mayos», «Albada» y «Panorama»); una obra de libre elección, cuya duración no había de exceder de diez minutos, y **Recuerdos de la Alhambra**, de Francisco Tárrega. Los premios, aumentados sensiblemente en su dotación, han sido: primero, de 125.000 pesetas; segundo, de 60.000; tercero, de 30.000; premio a la mejor interpretación de la obra de Francisco Tárrega, de 25.000 pesetas. En estos premios han colaborado: Ministerio de Información y Turismo, Ayuntamientos de Benicasim y Villarreal, Cooperativa de Crédito Caja Rural San Antonio, de Benicasim; Productos Químicos del Mediterráneo y Productos del Mediterráneo. Según las bases, el Jurado quedaba facultado para declarar desierto cualquiera de estos premios.

GABRIEL ESTARELLAS, VENCEDOR, O «A LA TERCERA...»

Es de Palma de Mallorca, cuenta veintidós años y tiene arte en las manos y un manojo de ilusiones en el corazón: el vencedor de la presente edición, paradójicamente, era ya esperado con interés, aun antes de que se iniciara en estrados la actuación de los distintos participantes. Gabriel Estarellas, el pasado año, quizá traicionado involuntariamente por el brío de su sangre joven, fue protagonista, por iniciativa personal, de un lance, por fortuna totalmente infrecuente en el «Francisco Tárrega» de Benicasim: no quiso, sencilla y llanamente, aceptar la decisión del Jurado, que ante la igualdad de méritos, ante lo comprometido de la puntuación, decidió que Estarellas compartiera el primer premio con un fabuloso concertista alemán. Consecuentemente, al no aceptar el mallorquín el premio, se dio como justo vencedor, en solitario, a su más directo oponente. Es la tercera vez que Gabriel Estarellas acude a Benicasim. Lo ha hecho tras enviar una expresiva carta al señor Alcalde de la villa, don José Luis Tárrega, en la que, en razón de que

entre caballeros anda el juego, justificaba su momentáneo impulso, acogiéndose a la benevolencia y comprensión del Ayuntamiento y del Jurado Calificador. Naturalmente, no se puso inconveniente alguno a la nueva inscripción de Gabriel Estarellas. Tuvo que luchar mucho para alzarse con la victoria, porque también este año, afortunadamente, el Certamen Internacional de Guitarra «Francisco Tárrega» ha tenido grandes protagonistas. Y llegaron las mieles, olvidadas las inoportunas y pasajeras hieles: Gabriel Estarellas, Primer Premio en Benicasim. Tras él, Enrique Perona, de Valencia, con el segundo, y Jesús Oscar Castro, del Perú, con el tercero. Cabe citar que el concursante peruano, de gran calidad, fue uno de los que más poderosamente llamó la atención este año, adjudicándosele también el premio a la mejor interpretación a la obra de Francisco Tárrega. Se concedieron accésit a José Pechuán, de Valencia, y Santiago Rebaneque, de Teruel.

Leopoldo Querol, desde la serena paz de su paradisíaco rincón de «Villa Manuela», ha tenido ocasión, una vez más, de hacer balance de esa auténtica obra de arte que promociona el Ayuntamiento de Benicasim y que él, espíritu selecto, hombre hombre honrado, artista predilecto, frente al piano y frente a la vida sabe orientar, pilotar con guante de seda. «Afortunadamente, todo salió bien, un año más.» Gracias, maestro de Vinaroz.



El joven y destacado guitarrista valenciano Enrique Perona Morales, que ha conseguido el segundo premio—dotado con 60.000 pesetas—en el IX Certamen Internacional «Francisco Tárrega», de Benicasim, en el que reveló su excelente técnica y brillante musicalidad.

Dentro del programa oficial de fiestas de Sagunto se incluyó —felicitemos a los organizadores por tan feliz y cultural idea— un extraordinario concierto a cargo de la Orquesta Municipal de Valencia, dirigida por su titular, Lorenzo Martínez Palomo, y con la valiosa participación del pianista saguntino Mario Monreal.

El teatro romano fue un marco incomparable: su excelente acústica, el grato frescor de la noche y un público numeroso y correcto. Tras unas sobrias y acertadas palabras presentadoras de don Vicente Vayá Plá —ese culto organizador-presentador con alma de artista— se inició el concierto con las inefables **Noches en los jardines de España**, de Falla, en que la Orquesta, su director y el pianista Mario Monreal nos ofrecieron una versión admirable, perfecta, maravillosa, que el público rubricó con grandes aplausos. La segunda parte estuvo formada por el prelude de **Maruxa** (Vives), **Danzas fantásticas** (Turina), **Moros y cristianos** (Serrano), **Goyescas** (Granados) y el intermedio de **La boda de Luis Alonso**, de Giménez; pese a ser obras conocidas y de dominio popular, hemos de hacer constar que la interpretación de estas bellas páginas fue de alto rango, de pulcra y sugestiva matización orquestal: nos gustaron mucho. Buena prueba de esa feliz conjunción lograda por nuestra Orquesta, fruto de la eficaz y superante tarea rectora llevada a cabo por Martínez Palomo. El público expresó su complacencia aplaudiendo entusiasmado antes de finalizar los últimos compases de la última obra. Finalmente, un broche de oro a esta gran velada musical: el difícil e interesante **Concierto número 2 para piano y orquesta**, de Rachmaninoff, obra que sirvió para demostrarnos —una vez más— que Mario Monreal es un pianista de primerísima magnitud y que está en el momento más óptimo de su carrera de auténtico virtuoso. Porque interpretar este **concierto** de Rachmaninoff con el dominio, la delicada fuerza, la exquisita matización pianística, el relevante virtuosismo, en suma, con que lo hizo Mario Monreal es algo fuera de serie. Creo sinceramente que Sagunto, Valencia y España pueden sentirse orgullosos de tener un pianista de esa categoría artística. Y además, humano, sencillo, cordial, virtudes que aumentan aún más su bien ganado prestigio de hombre-artista. Obtuvo un inolvidable éxito; que compartió con los profesores de la Orquesta y el director, Lorenzo Martínez Palomo, otro destacado artista, que supo poner la Orquesta a la altura del solista, logrando un sincronismo total y consiguiendo un acompañamiento definido, vigoroso, acertado; en fin, extraordinario. Para todos hubo aplausos afectuosos, insistentes, llenos de complacencia y admiración.

OTROS CONCIERTOS

ORFEON UNIVERSITARIO.—Aunque con retraso —debido al exceso de crónicas pendientes, por lo que rogamos disculpas—, queremos destacar el gran éxito que se apuntó el Orfeón Universitario con el estreno en España —por cuyo titánico empeño hay que felicitarles— de **Catulli Carmina**, de Carl Orff, obra muy interesante, con pasajes de sugestiva originalidad, y curiosamente atractiva para el público. La obra no tiene nada de fácil —quizá por eso aún no se había estrenado en nuestro país— y hace más meritorio el



Mario Monreal con el director Martínez Palomo y la Orquesta Municipal. Al fondo, el decorado que se utilizó para el estreno de *Sónnica la cortesana*, de Blasco Ibáñez, con acertada música del maestro Joaquín Rodrigo.

esfuerzo de este incansable Orfeón, que ofreció una versión muy digna, sugestiva, cuidada en todos sus detalles; en fin, de verdadera categoría, y que fue muy aplaudida. Como solistas intervinieron Josefina Cubeiro (soprano) y el tenor José Foronda, que cumplieron muy bien su cometido. Pianistas: Carmen Pérez Blanquer y Perfecto García Chornet, que estuvieron francamente admirables. Y Adolfo Bueso y Conchita Sánchez-Ocaña, que estuvieron asimismo acertados en sus más breves intervenciones. El conjunto de percusión muy eficaz. Y la dirección de Eduardo Cifré, sorprendente, magnífica. Un verdadero éxito. El programa se completó con **Aquelarre**, de Roberto Campos, para quinteto de percusión y voces blancas, que resultó interesante y efectista, muy adecuada para una película de terror, que tanto se prodigan ahora, y la incitante y difícil **Sonata para dos pianos y percusión**, de Bartok, donde Perfecto García Chornet y Carmen Pérez Blanquer evidenciaron nuevamente su calidad de grandes pianistas. La percusión corrió a cargo de Gerardo Cardona, José Mari y José Morató, que actuaron con gran eficacia. Eduardo Cifré dirigió muy bien esta «espinosa» obra, que valió a todos sus intérpretes un brillante éxito.

BALLET.—Interesante festival de fin de curso el que nos brindaron Cury Rodríguez y sus alumnas. El programa, amplio y muy sugestivo, comprendía obras de «ballet» clásico y de danza española, con piezas muy bien escogidas. Algunas, poco conocidas y que gustaron mucho, como **Juegos de aguas en los jardines de la Villa del Este**, de Listz, realmente precio-

sa. La actuación, desde las más pequeñas a las bailarinas adultas, fue acertada, con números muy brillantes, como **La Gioconda**, **Danza húngara**, **Escuela española**, **Danza de Anitra** y **Aragonesa**, destacando la labor individual de María Amparo Martínez y María Angeles Sahuquillo. Un éxito.

También el Centro Académico de Ballet, que dirige la profesora Pilar Murciano, nos brindó una atractiva audición de fin de curso, con obras de Linke, Kreisler, Rameau, Albinoni, Delibes, Grieg, etc., que resultó muy grata y con números de auténtica calidad artística, viéndose la excelente labor preparadora de las profesoras Clara y Josefina Peris Aragón, y de la propia Directora y coreógrafa, Pilar Murciano. Destacaron Mercedes Alonso, Raquel Moragues, Ana Castañeda, María Antonia Valero, Amparo Garrido, María José Vicente, Margarita Tortajada, Josefina Peris, etc., resultando una velada muy interesante, que nos hace esperar ese Ballet de Cámara, por el que Pilar Murciano tanto viene luchando.

CONFERENCIA SOBRE RAVEL.—Nuestro redactor José L. García del Busto ofreció una charla conmemorativa del centenario de Ravel, en la Facultad de Derecho valenciana. El orador, con palabra fácil y convincente, hizo un acertado resumen biográfico-artístico del notable músico, ahondando en su obra, que analizó certamente en sus aspectos más relevantes: armonía, forma, ritmo e instrumentación. Algunas anécdotas y particulares apreciaciones del conferenciante hicieron muy amena la disertación, que fue muy aplaudida por el joven y estudiantil auditorio.

XXIV Festival Internacional de Santander

SE ANUNCIA UNA EXTRAORDINARIA PROGRAMACION PARA SUS BODAS DE PLATA

CRONICA DE NUESTRO ENVIADO ESPECIAL FERNANDO LOPEZ Y LERDO DE TEJADA

SANTANDER. (Crónica de nuestro crítico, enviado especial, Fernando López y Lerdo de Tejada.)—Uno acude ilusionado al Festival Internacional de la capital montañesa, como si fuera a contemplar una obra propia, o con la misma alegría de quien va a ver a un ser entrañable. La verdad sea dicha, es que luego de casi los veinte años de asidua asistencia a las actividades del mismo toda reacción favorable creo que está plenamente justificada.

Ante la imposibilidad de presenciar todos los espectáculos, debido a la «larga duración» del Festival, no hay más remedio que acudir a lo que pudiera ser la parte más musical, suprimiendo la fase en la cual se incluyen las representaciones teatrales. Dicho esto citaré los espectáculos anteriores a mi presencia: Royal Philharmonic Orchestra de Londres, bajo la dirección de Werner Torkanowsky, contando con los solistas Baskirov (piano) y Christian Ferras (violín); Ballet Español de Antonio Gades, con **Bodas de sangre**, ya comentado en estas mismas páginas en su estreno madrileño; **El sueño de la razón**, de Buero Vallejo, y **Un enemigo del pueblo**, de Ibsen, representadas por la Compañía Dramática Española de José Osuna y la «Miguel de Cervantes»; el Ballet Folklórico Nacional de Checoslovaquia; todos ellos recibidos con muestras de entusiasmo y llenos a rebosar de la Porticada. Con una novedad este año: la presencia del Primer premio del Concurso Internacional de Piano «Paloma O'Shea» con la pianista japonesa Ruriko Kikuchi, con una nueva aportación artística de la capital montañesa.

CUATRO RECITALES DE DISTINTA CARACTERISTICA

Este año la única actividad musical que hubo en los claustros de la catedral santanderina fue el recital del arpista vasco Nicanor Zabaleta, que ofrecería un programa muy de la línea suya, pero que llenó el citado recinto con un público entusiasta que rubricaría con su aplauso las distintas interpretaciones del ilustre maestro.

La actuación del guitarrista Paco de Lucía despierta la máxima atención de quienes ven en él un excelente concertista, pero esperan una programación consecuente con un estilo flamenco del que se está muy lejos de conseguir. Ya lo he dicho en otro lugar, y aquí no puedo decirme de mis afirmaciones. Considero que De Lucía puede ser considerado un gran artista, pero debe observar una conducta artística muy distinta de la resultante de sus actuaciones ante los públicos: pureza del flamenco, carencia de prostituciones del género y evitar el empleo de micrófonos que distorsionan las sonoridades del instrumento realizando unos «portamentos» que están muy lejos de considerarse ortodoxos. Por lo demás, no tengo reparos importantes que oponer, y sí unir mi aplauso al del auditorio.

La técnica de Rudolf Buchbinder, el pianista vienés, ha logrado una mayor ponderación y resultados satisfactorios; la última vez que le escuché fue en Orense, dentro del Ciclo Grandes Intérpretes; ahora ha ganado mayor reposo, más expresi-

vidad y altura interpretativa, puesto que él hacía un Beethoven frío, moroso y poco convincente, siendo actualmente mucho más ponderado en los conceptos personales de visión y las reproducciones; su **Carnaval**, de Schumann, fue lo mejor de la noche, con un Chopin nada desdeñable, al que hubo de ofrecer algún «extra» en correspondencia a la acogida que se le prestaba. Ya en noche anterior, acompañado por la Orquesta de Cámara de Praga, había dado muestras de esa «medida», que se volvería a reiterar más tarde.

Por último, la actuación del violinista Henryk Szeryng, en intervención que puede considerarse como concierto puesto que dos sonatas para violín y piano ya suponen conciertos y no recital, dado que el piano es tan protagonista como el primer instrumento citado; tendría como compañero al norteamericano Michael Isador, bien compenetrado con él en todo momento, tanto en Mozart como en Franck, principalmente en este último. La segunda parte de la sesión sería un festival donoso y feliz, con páginas de Carrillo, Kreisler, Ravel y otros artistas, ya en plan de «propinas», las cuales sumaron hasta cinco, para corresponder a la cordialidad del público, con el artista volcado hacia aquél.

ESTE AÑO SI HUBO «JAZZ» AUTENTICO

Cuando un arte alcanza el máximo rigor de autenticidad y está dentro de la historia del mismo, no cabe hacer reservas del mismo y se le debe aceptar por derecho propio. Esto ocurre con la música de «jazz» que el pasado año se incluyó en la programación del Festival; pero como recordará alguno de mis lectores, careció de autenticidad y sólo fue una representación musical sin categoría, sorprendiendo la buena fe de la organización.

Ahora, como continuación de esta experiencia, se volvía a dar cabida a este tipo de música, y justo era que ocupara un puesto en esa programación una figura tan vinculada a la Montaña como Juan Carlos Calderón, quien supone una personalidad bien acusada dentro del género, siendo profeta en su tierra, pese a que se expresó en el sentido de que sentía mucho más temor por el auditorio de la Porticada que por la reacción del público que podría asistir al Real madrileño. Este cronista disfrutó escuchando el programa que se había escogido, y sólo tiene que oponer una reserva, y es que se dio demasiado volumen a los altavoces, en forma un tanto estentórea; por lo demás, todo fue correcto y deben citarse al «Jazz-Tet» de Madrid, con las intervenciones de instrumentistas tan destacados como Bas, Kashistian, Moro, Pardo, Villa, Sánchez, Ponsa y la colaboración de Regina Eusey. Un programa atractivo, serio y de noble espíritu musical.

LA ORQUESTA DE RTVE.

El auditorio santanderino es un público inteligente y perspicaz. No se deja sorprender fácilmente, y por ello caló hondo que se hallaba ante un gran conjunto sinfónico, cuando presencié los dos programas que ofrecería la Orquesta de la

RTVE. con sus titulares Odón Alonso y Enrique García Asensio. Yo estimo que en la programación de este conjunto se debió incluir una obra importante, como el **Concierto de «jazz»**, de Angel Nieto, que hubiera servido muy bien como pórtico a la sesión que luego realizaría Calderón con sus colaboradores. Pues si el primer programa tenía bastantes dificultades con la **Quinta sinfonía** de Chaikowsky, así como los **Cuadros de una exposición** de Mussorsky, el segundo quedaría un tanto en el aire por la incomparecencia de la diva Montserrat Caballé, afectada de una infección en la garganta que le impidió complacer a sus muchos admiradores que se desplazaron desde varios puntos de España para escucharla. Hubo de ponerse «remiendos» al programa inicial, y quedó todo con buen tino y equilibrio, pero ya era algo circunstancial y forzado, un programa más de repertorio con páginas de Puccini, Verdi, Turina y Brahms, si bien, en honor al interés, se debe resaltar el que entre los ejemplos del primero de ellos se incluyó un **Capricho sinfónico** de apenas frecuencia en los repertorios. En él se anuncia ya lo que será su popular **Bohème**.

EL BALLEGEORGIANO

Pasada la primera impresión que se tuvo en ocasión anterior (¿sería en 1971?) de la actuación del Ballet Folklórico de la República de Georgia, con su característica de bailar de punta los hombres y ser éstos la parte protagonista del espectáculo, no existe más nota destacada y supone el volver a repetir conceptos elogiosos que ya se vertieron en aquella ocasión.

ORQUESTA DE CAMARA DE PRAGA

Conjunto de cuerda y viento, casi sinfónico, si no fuera porque sus elementos no superan más de la treintena y un pico, sin alcanzar la cuarentena; no precisan de director y su concertino hace las veces del mismo. Sus interpretaciones tienen una calidad y sonido del más ejemplar nivel, y su acompañamiento a solistas es modelo, como pudo comprobarse en la intervención de Buchbinder como intérprete de Mozart, en su **Concierto para piano** marcado con el número 20, en la tonalidad de Re menor y señalado en el catálogo como K 446 (según indica el programa, el cual debe observarse con las oportunas reservas).

DOS BALLETS DE SIGNO CONTRADICTORIO

No voy a descubrir ahora las grandes cualidades que posee el Ballet Contemporáneo de Félix Blaska, ni tampoco la seriedad de su labor creadora, que se realiza con signos exteriores bien positivos. Por tanto, me referiré a la cita de dos «ballets» que encierran un gran interés espectacular, como son **Transistory**, cuya música original es del Trío Jazz «Eye Ball» (a quien se puede admirar en vivo dentro del espectáculo, en labor muy encomiástica), y **Línea**, con partitura de Luciano Berio, que responde a un encargo del propio Blaska al autor. El ilustre bailarín y

coreógrafo galo realiza una labor de belleza y creación original; se atiene en un momento a una línea clásica que se aparta de la suya habitual, para volver más tarde a frecuentarla; ésta se basa en una preponderancia de emplear todo el cuerpo; casi cada músculo tiene un papel, si se me permite la exageración y con ello se tendrá una idea más aproximada de cuanto Blaska hace.

La otra agrupación es el Ballet Clásico de la Opera de Ginebra. Se trata de un conjunto más bien camerístico, el cual carece de una férrea disciplina y puede considerarse como un «ballet» más, que no está a la altura de las exigencias de un Festival con la categoría del santanderino. Un cuarteto integrado por las estrellas de la Opera de París es lo más destacado: Attilio Labis, Francesca Zumbo, Noella Pontois y Patrice Bart, a los cuales hemos aplaudido con entusiasmo no sólo ahora, sino en otras ocasiones. Contaron con la colaboración de la Orquesta del Gran Teatro del Liceo barcelonés, y se observaría en ella una falta absoluta de ensayo, y sus resultados fueron de desequilibrio, distorsiones y total carencia de

afinación. Cualquier parecido con la realidad de la partitura era mera coincidencia. La dirección musical la ostentó el maestro André Presser, que se produjo con total eratismo e impasibilidad, como si todo fuera por cauces normales. Si el conjunto realiza el mismo programa en otros lugares, era motivo suficiente para que hubiera realizado con mayor justeza su trabajo.

CODA FINAL

Podría resumirse esta crónica diciendo que la programación ofrecida por esta XXIV edición del Festival Internacional de Santander se ha mantenido dentro de una normativa habitual y que ha intentado ofrecer los mejores espectáculos que con arreglo a presupuesto le es posible realizar. Pero yo no puedo inhibirme y sí pedir que se procure realizar una singularidad mayor, evitando que espectáculos que se ofrecen en los programas pertenecientes a Festivales de España sean incluidos en los santanderinos. Que las bodas de plata se celebren con una selección de artistas bien excepcional y que sea posi-

ble dar paso a ese teatro del Festival por el que se viene insistiendo desde hace varios años. En 1971 el ex ministro Sánchez Bella afirmó que en 1973 se contaría con la sede terminada. Ahora, el ministro actual, León Herrera, parece que se ratifica en la promesa y los mismos plazos. Por tanto, 1976 podría ser el de la primera piedra del local, y 1978 su brillante e iluminada inauguración.

Por último, no puedo sustraerme a censurar abiertamente las deficiencias del programa general del Festival, así como los de mano de cada día; la falta de unos comentarios realizados por persona idónea, los cuales puedan ser seguidos con la seguridad de que son auténticos, y se supriman los errores de bulto, como el caos del programa que se ofreció el último día de clausura, la cual fue presidida por el titular de Información y Turismo, quien anuncia una extraordinaria programación para el próximo año; él comprobaría que debe cuidarse la impresión de los programas de mano gratuitos, y especialmente el general que se pone a la venta y, por tanto, precisa mayores exigencias.

Bilbao

Con la ópera *Vísperas sicilianas*, de Verdi, ha dado comienzo el Festival en el marco del Coliseo Albis, con una buena entrada. La ópera citada no había sido montada en estos Festivales, y, como ocurre en estos casos, había cierto temor de que no pudiera gustar al público por su extensión, y fue recortada; sin embargo, resultó una buena realización de la obra. Renata Scotto cosechó el aplauso del público bilbaíno por su feliz actuación en el papel de la "Duquesa Elena", cantando con cálida voz y teniendo momentos de una fina sensibilidad. La presentación del barítono Matteo Manuguerra, de voz tersa, potente y equilibrada en su volumen, fue todo un éxito, siendo muy ovacionado en todas sus intervenciones. El bajo Gaiotti, destacado en el aria "O tu Palermo"; el tenor Tagliavini completó el cuarteto de figuras con una excelente actuación, bien acoplados todos, lo que hay que señalar. Todo el elenco contribuyó a la buena realización de la citada ópera, así como el coro de la ABAO, en el que se aprecia la buena dirección del maestro Urbano Ruiz. Muy bien el director Veltri, seguro y flexible, dominando escena y foso; gran sentido musical.

Podemos iniciar la crónica de esta segunda ópera del Festival *Manón*, como sensacional, por la actuación de Montserrat Caballé. Esta extraordinaria cantante (que actuaba en lugar de la soprano Mirella Freni, aquejada de una leve afonía), no se limitó a cumplir, sino que cantó *Manón*, de Massenet, con un matiz, con un intimismo y una ternura impresionantes. El tenor Jaime Aragall, que fue otro triunfador de la noche, había anunciado antes no encontrarse bien y pidiendo disculpas; pero no, afortunadamente no fue así, sino que una vez entrado en escena fue confiándose de tal forma que cantó el aria "Del sueño" extraordinariamente, con gran delicadeza y bello melodismo, poniendo en toda la obra unos matices íntimos recogidos, pero que no impidieron lanzar vibrantes agudos con potencia y afinación, siendo su voz muy grata cuando se asegura como

en esta ocasión. Ambos artistas superaron una actuación más que brillante, y tanto Montserrat Caballé como Jaime Aragall, dieron fuerza, realce y pasión a la acción dramática de unos temas que fueron escritos para ser así cantados. Junto a estas dos figuras cabe mencionar al barítono Vicente Sardinero, muy bien en todas sus intervenciones: voz bien equilibrada y tersa; seguro el bajo Pagliuca; Nino Carta, Ricciardi, Di Rocco y los Coros tuvieron una labor acertada, por su acoplamiento y movimiento escénico. El director Morelli estuvo acertado dentro del orden y métricas necesarias en la partitura. Se levantó el telón varias veces para que Montserrat Caballé y Jaime Aragall recibieran las ovaciones y "bravos" del público, que en esta ocasión nos han ofrecido una *Manón* inolvidable.

Turandot, tercera representación de la temporada y feliz éxito de Angeles Gulin y Mirella Freni ("Turandot" y "Liú", respectivamente), protagonistas de excepción en la obra póstuma de G. Puccini. Se ha dicho de esta ópera, que es fuerte y de tal forma necesita cantantes de facultades potentes, de voces muy amplias; así, la excelente soprano Angeles Gulin y el buen tenor Flaviano Labó llevaron el peso de la obra, superando ambos cantantes ese difícil acto segundo, dando a las notas agudas un sentido dramático muy acorde con el espíritu de la acción. Ya en el final de la ópera el tenor Labó acusó un tanto el esfuerzo realizado, pero manteniéndose en un tono medio, en buena colaboración con Angeles Gulin, muy dominadora de su "personaje", segura en la dicción y voz de volumen y firme. Mirella Freni, a pesar de su pasada afección, cantó su "Liú" con gran intimismo, delicadeza y dramatismo; sus dos arias: "Ascolta signore..." y "Tu che di gel..." las cantó con finísimos acentos y un sentido lírico íntimo y tierno. El bajo Pagliuca, en su papel de "Timur", fue el cantante sobrio, seguro y excelente actor; Carta, Ricciardi y Bardagí dieron perfiles humorísticos a "Ping, Pang, Pong". Los Coros, parte principal, dieron realce con momentos brillantes y, en general, cumplien-

do su cometido. La Orquesta y el director Veltri, magníficos; al final, aplausos para todos.

Norma, de Bellini, cuarta función de abono representada en el Coliseo Albis, y presentación de la famosa "mezzo" Fiorenza Cossotto, que hizo el papel de "Adalgisa". Posee una voz de bello timbre, con centros y graves sonoros, musicales y un expresivismo y fraseo a los que dio matices dramáticos. En sus soberbios dúos con la soprano Renata Scotto hizo alarde de sus magníficas cualidades de gran cantante. La soprano Renata Scotto superó su actuación del acto primero, en el que se incluye esa "cavatina" que se hizo célebre, "Casta diva", en la que observamos una cierta reserva; pero ya al final del acto, y luego en el dúo con Fiorenza Cossotto (mejor en los dúos), alcanzó brillantez, firmeza y confianza, detalles que valieron a ambas cantantes las más largas ovaciones de la noche. Franco Tagliavini es tenor ya aquí conocido, y sus intervenciones en *Norma* no han tenido la altura que esperábamos, pues se mantuvo en un plano medio, discreto a veces y sin llegar a encajar en los valores líricos de la ópera. El bajo Ivo Vinco hizo un "Oroveso" sobrio, con escena, cantando con expresión y fuerza la escena "Guerrieri...", y siendo también aplaudido. Giovanna di Rocco, soprano, y el tenor Ricciardi fueron dos estimables colaboradores. El maestro Morelli llevó muy bien la ópera de Bellini, con gran acierto, y los Coros mostraron su preparación excelente de manos del maestro Urbano Ruiz.

• Muy lógico el lleno registrado en el Coliseo Albis en la quinta función de abono. Había motivos suficientes para que la sala ofreciera un brillante aspecto; de una parte, la ópera *La Bohème*, de Puccini, y de la otra, los protagonistas Mirella Freni y Jaime Aragall, y además la entrega a la gran soprano italiana Mirella Freni de la Medalla de Oro de la ABAO; por tanto, un buen marco para que la función tuviera, como así fue, el mayor realce. El tenor Jaime Aragall, pleno de facultades, tuvo una actuación feliz, destacando en el acto tercero. La soprano Mirella Freni rubricó en to-

dos los actos su merecido homenaje; cantó con entrega total, con ilusión, destacándose, igualmente que todos, en ese tercer acto, con una actuación memorable, respondiendo así una vez más a las pruebas de afecto recibidas de los aficionados bilbaínos. Tanto el barítono Vicente Sardinero, de voz tersa, seguro como siempre; Ivo Vinco, Nino Carta y la soprano Ostini—bien en el famoso vals de "Musetta"—contribuyeron al éxito de esta ópera, en la que cabe destacar, como en anteriores ocasiones, la labor del Coro. El maestro Veltri nos gustó mucho; fue meticuloso en dar a la partitura toda la fuerza musical que tiene. Diego Monjo demostró su capacidad de trabajo y sus conocimientos de la escena con lo cual todo gana en la visión escénica. Largas ovaciones al final, principalmente en esta ocasión dirigidas a la gran soprano italiana Mirella Freni. En uno de los intermedios, y según hemos apuntado al principio, tuvo lugar la entrega de la Medalla de Oro de la ABAO por el Presidente, señor Urizar, a la citada soprano Mirella Freni, y nuestro colega don Antonio Fernández-Cid fue invitado por la Directiva de la ABAO para pronunciar unas palabras previas a la entrega de la Medalla, destacando los méritos de la cantante, glosando la dedicatoria escrita: "En reconocimiento a su gran aportación, condición humana y constante amistad, concede a Mirella Freni la Medalla de Oro de la Asociación, palabras que fueron seguidas de una gran ovación, destinada a la gran soprano, emocionada ante el cariño de los aplausos del público, puesto en pie espontáneamente, cuando el presidente, señor Urizar, le impuso la preciada Medalla. En definitiva, noche memorable por partida doble.

• Brillante clausura del Festival de la ABAO con la ópera *Luisa Miller*, de Verdi. La representación ha sido extraordinaria, y si bien todo el elenco brilló a gran altura, la actuación del tenor José María Carreras, en el papel de "Rodolfo", fue brillantísima, pues en los dúos y concertantes hizo gala de su brío y potencia, con gran sentido musical de la partitura verdiana, a la que dio sentimiento

y fuerza dramática. Junto a él, la soprano Angeles Gulín también hizo gala de sus poderosas facultades líricas. Toda su actuación en *Luisa Miller* fue una constante entrega, destacando el cuarteto con el barítono Manuguerra, el bajo Gaiotti y la "mezzo" Cossotto; también Angeles Gulín, en dos dúos con Manuguerra y Carreras demostró sus méritos líricos. El bajo Gaiotti y el también bajo Pagliuca estuvieron magníficos en el dúo de ambos. Fiorenza Cossotto fue la artista que presenta unas cualidades que le han situado en la primera fila de la lírica mundial, y su actuación fue acogida con grandes ovaciones.

Dirigió la Orquesta el maestro Morelli, que cuidó mucho el orden y medida. A los Coros hay que señalar como protagonistas felices de todo el Festival, rubricando así su actuación en *Luisa Miller*, bien acoplados y buena afinación, siendo también muy aplaudidos ellos y su director, Urbano Ruiz Laorden, de quien se han hecho buenos elogios, confiando que sigan por ese camino para mejorar su excelente labor en beneficio de la afición operística bilbaína.

Hay que señalar como una gran representación la de esta ópera final, *Luisa Miller*, que fue largamente aplaudida y sólo nos resta felicitar por este final feliz a la ABAO.—JOSE DE URQUIJO.

● Con motivo de las fiestas de la villa, la Orquesta Sinfónica de Bilbao, y patrocinado por el Excmo. Ayuntamiento de Bilbao, ha celebrado un concierto extraordinario, con la colaboración del pianista bilbaíno Jesús María Gallastegui.

En el programa, *Goyescas*, intermedio, de Granados; *Concierto número 3 para piano y orquesta*, de B. Bartok, y *Concierto en La menor, para piano y orquesta, op. 16*, de Grieg; en ambos *Conciertos* actúa como solista el citado pianista Jesús María Gallastegui y como director el titular de la Orquesta, maestro Pedro Pirfano.

Por estar ausente, no fuimos testigos de este concierto, pero los colegas de la Prensa local señalan que Gallastegui posee una excelente técnica, clara, segura y flexible, sabiendo acoplar las obras de tan dispar criterio estético y cuajando, en suma, una brillante actuación, y que fue muy comentada y aplaudida.

La Orquesta Sinfónica, bien conducida por su director, Pirfano, cuidó en ambas obras todo detalle tímbrico y rítmico, ofreciendo dos versiones verdaderamente elogiadas, y siendo también muy aplaudidos solista, director y profesores. El concierto dio comienzo con el intermedio de *Goyescas*, de Granados, antes citado, y un final con densas ovaciones con especial dedicación al pianista Gallastegui.

● El ilustre crítico musical de ABC de Madrid, don Antonio Fernández-Cid, ha ofrecido dos conferencias, dentro del breve ciclo que ya es habitual en la temporada de ópera de la ABAO, la cual organiza las mismas. En la primera, *En el centenario de "Carmen"* (lo español, lo francés, lo universal en la obra de Bizet), Fernández-Cid expuso su amenísima disertación en torno a la gran figura de la ópera francesa, Bizet, con motivo de haberse celebrado la pasada primavera el primer centenario del estreno de su inmortal obra *Carmen*.

En la segunda conferencia tra-

tó en torno a *El repertorio lírico español de altura. Resumen de cien años difíciles*. El conferenciante conoce bien ese resumen, tras haber hecho serias investigaciones en cuanto concierne al repertorio lírico español, y, por tanto, de ahí que su charla resultase aleccionadora, abundando en citas y nombres.

En ambas conferencias el público salió muy satisfecho por la amenidad del conferenciante, que mereció las más cálidas ovaciones.

Las Palmas

SOCIEDAD FILARMÓNICA. Interesante audición de "jazz" por el grupo Traditional Jazz Studio, de Praga, dirigido por Pavel Smetacek, conjunto europeo de gran prestigio y calidad, especializado en este género musical genuinamente norteamericano. Notable actuación de Rafael Orozco, muy especialmente en la segunda parte de su programa, con dos *Scherzos* chopinianos y la *Sonata número 7*, de Prokofieff. La iglesia de Santo Domingo fue un marco adecuado para apreciar la calidad interpretativa del De Vos Quartet —agrupación de cuerda integrada por jóvenes músicos norteamericanos— en el estreno de *Cuarteto número 1* del español Surinach, obra muy interesante; el *Cuarteto "Emperador"*, de Haydn, y el cuarteto póstumo de Schubert, *La muerte y la doncella*. Gran serena e inspirada interpretación de Alexis Weissenberg de las *Variaciones Goldberg*, de J. S. Bach, tocadas sin interrupción para no romper la unidad de la obra. Dos conciertos dedicados íntegramente a Bach, interpretados sobriamente por la Orquesta Bach, del Gewandhaus de Leipzig; algunas imprecisiones en las entradas de su director y violín solista —cuyo nombre no figuraba en el programa— no menoscaban ni desmerecen la valoración global de su actuación, que alcanzó un nivel muy estimable. Clausura de temporada con calificativo de acontecimiento en la exquisitez, madurez, maestría, gracia y talento artístico de Teresa Berganza, impecablemente acompañada pianísticamente por Félix Lavilla, en un inolvidable recital de canciones de Carissimi, Pergolesi, Cherubini, Donizetti, Guridi, Wolf, Granados y Montsalvatge. Fuera de programa nos deleitó con "Habanera", de *Carmen*, y la romanza de "La Herminiegilda", de *La Gran Vía*, recreada con peculiar gracejo y simpatía. ¡Así se dignifica nuestro absurdamente subestimado género lírico!

AYUNTAMIENTO DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. En el 498 aniversario de la Incorporación de la Isla a la Corona Castellana, primera audición absoluta en esta ciudad de la *Novena Sinfonía* beethoveniana. Versión muy digna y estimable, ciñendo el juicio a los elementos disponibles, con los que Theo Alcántara logró un buen resultado, acreditativo de su capacidad rectoral, de su competencia profesional y de su conocimiento de esta magna obra. La Orquesta de la Universidad de Michigan realizó una buena labor, siendo suficiente instrumentalmente. El Coro de la misma Universidad estuvo aceptable, con algunos desvíos, siendo la cuerda femenina la más débil. (Hay que hacer constar que tanto la Orquesta como el Coro no

vinieron especialmente para esta obra, sino para el Festival de Opera, y que fue aprovechada esta coyuntura para interpretarla.) Los más flojos fueron los solistas: Isabel Penagos (soprano) y Julián Molina (tenor), discretos; Carmen Sinovas ("mezzo"), floja, y John West (bajo), poco convincente.

COMPANÍA LIRICA ISAAC ALBENZ. —Títulos muy poco interesantes. La mejor versión fue *Doña Francisquita*, con destacada actuación de Carmen Decamp ("Francisquita") y Fernando Carmona ("Fernando"); una "Marina" muy floja, donde para colmo, "Roque" fue encarado por un barítono atenuado y en total decadencia vocal, como Tomás Álvarez. El tenor Luis Quirós estuvo pasable, interpretando personajes que no le van a sus condiciones líricas ("Danilo", en *La Viuda alegre*), y acusando cansancio vocal. Pedro Farrés lució su potencia tímbrica. La Orquesta, muy floja, y la dirección de Dolores Marco, muy rutinaria.

CONCIERTO DE ALFREDO KRAUS.—Después de seis años de ausencia del escenario del Pérez Galdós, el tenor grancañario Alfredo Kraus cantó para sus coterráneos en un concierto operístico organizado por la promoción del último curso de la Escuela de Ingeniería Técnica Industrial, que, sin pecar de "chauvinismo" ni "krausfilia", sin exageraciones, ha de ser calificado de memorable. Este histórico acontecimiento lírico podría quedar sintetizado en estas palabras: "¡Eso es cantar! Y lo dice uno que oyó a Julián Gayarre", que fueron pronunciadas con voz emocionada, pero firme, por un nonagenario aficionado, y que llegaron hasta los últimos rincones del Teatro Municipal, insuficiente de aforo para contener a un aditorio que vibró entusiasmado con las interpretaciones antológicas del tenor isleño, que en la gloriosa "cumbre" de su madurez artística nos deleitó con su depuradísima línea de "belcantista", expresividad de fraseo, prodigiosa técnica y musicalidad, sin distorsiones y efectismos. Señalo como modelo el "Raconto" de "*La Bohème*". Angeles Chamorro lució su voz de grato timbre, aunque algo insegura en el agudo y "calante" en ocasiones; cumplió decorosamente en sus intervenciones, y puso todo su empeño en ajustarse al tenor en los dúos, lo que tiene particular mérito, considerando la excepcional cuadratura de Alfredo Kraus. La Orquesta Sinfónica de Las Palmas (aumentada) tuvo una labor discreta, dirigida por Enrique García Asensio, que acompañó con eficacia a los cantantes. Sus versiones de las oberturas de *Las bodas de Fígaro* y *Egmont*, no fueron muy convincentes, con desfases gesto-sonido y desajustes instrumentales muy acusados, y sin que consiguiera el carácter de la obra beethoveniana.

BALLET LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, DE GELU BARBU.—Un nuevo programa, con el estreno de *Etudes*, basado en *Pequeña serenata nocturna*, de Mozart, con inspirada coreografía de Sergiu Stefansky. En *Sanctus*, de Mirian Marciak, destacada actuación de la solista Heather Robertson. También muy interesante *Opus 3*, de Alban Berg.

ORQUESTA SINFONICA DE LAS PALMAS.—En el Gabinete Literario, un concierto por esta

agrupación, bajo la dirección de su titular, Marçal Gols. En programa: *Pedro y el lobo*, con el barítono Francisco Kraus como narrador, en la mejor actuación de la Orquesta; *Concierto número 2* de Chopin, con Joaquín Soriano como solista, y *Segunda sinfonía* de Schumann.

CIRCULO MERCANTIL.—Concierto por el Coro de Cámara de la Universidad de Michigan, dirigido por Thomas Hilbish. Recital de danza de Gladys Alemán, siempre exquisita y admirable bailarina, en su despedida de Canarias al retornar a su patria Venezuela, donde continuará su labor pedagógica, que tan interesantes resultados consiguió en su estancia canaria.—CARMELO DAVILA NIETO.

Málaga

MARBELLA

BRILLANTISIMA ACTUACION DE MONTSERRAT CABALLE

Con la asistencia del Vicepresidente primero del Gobierno y Ministro de la Gobernación, don José García Hernández; del Ministro de Información y Turismo, don León Herrera Esteban; Gobernador civil de Málaga; Presidente de la Diputación, varios Subsecretarios y Directores generales del Gobierno; aristócratas, periodistas y escritores de los más conocidos, el señor Banús y la totalidad de los socios marbellíes de Amigos de la Música tuvo lugar en la Torre del Duque, de Banús (Puerto), que lucía una bellísima exornación de plantas y luminotecnia, un recital de Montserrat Caballé, al que le antecedió un preludio de *Tosca*, dirigido por el joven maestro Javier Guel, interpretado por los 60 profesores de la Orquesta Sinfónica de Madrid, que fue muy aplaudido. A continuación la diva Montserrat Caballé fue desarrollando su recital; cada una de las interpretaciones fueron acogidas con grandes ovaciones. Aunque la palabra destacar es inaplicable para nuestra diva, añadiremos que las flores en ramos bellísimos caían a sus pies, mientras ella sonreía, y como dato anecdótico y jamás conocido por mí, que oí a la Barrientos, la Callas, etcétera. Cuando Montserrat interpretó *Forza del destino* ("Pace mio, mio"), "todo el público, en pie, le ovacionaba sin que en su frenesí de admiración tuviese visos de dar fin.

¡Qué dones demostró poseer Montserrat Caballé! No sólo naturales, sino cultivados y acariaciados para poder. ¡Cómo demostró los sacrificios y privaciones que supone llegar a la cúspide que ella ha alcanzado y que parece cobrar cada día mejores calidades.

Terminamos; entre los asistentes figuraban el Presidente del Metropolitan House, de Nueva York; la Condesa de Quintanilla; el Conde de Romanones, don José y doña Pilar Banús, varios Embajadores, Donna Higtower, Luciana Wolf y otras muchas personalidades y nuestras primeras Autoridades de Marbella, el señor Lizarga y señora y la má alta "élite" extranjera y marbellí.

RECITAL DE DANZA ESPAÑOLA DE GADES

Tras sus grandes triunfos al frente de Festivales de España en Londres y Montecarlo, ha puesto punto a la Semana Musical Costasoleña, de Marbella, el

bailarín Antonio, representando *El amor brujo*, *La boda de Luis Alonso*, como también con una serie de jotas. La primera la interpretó con sus originales romeras. *El amor brujo*, por cañas. Finalmente, sus personales "bises" y las insuperables *Antonianas*, del mismo origen.

Su extraordinaria y singularísima actuación la tuvo en la Plaza de Toros de Nueva Andalucía. Escuchó muchas ovaciones, compartidas con María del Sol y Mario de la Vega, que procuraron en todo momento asomarse a la altura del genial Antonio.

Según informes recogidos al azar, Antonio manifestó que sería muy oportuno crear una escuela de danza en Marbella. *El Corresponsal*, JOSE MARIA CANO.

Orense

Durante los días 24, 25 y 26 de julio del corriente año se celebraron en el populoso barrio de El Puente, de esta ciudad, las tradicionales fiestas en honor de Santiago Apóstol, las cuales resultaron muy brillantes, dejando en la mente de todos un grácil y profundo recuerdo del bellissimo y emotivo concierto que la Banda Municipal de Música ofreció el día 25 en los jardines del citado barrio, bajo la dirección de su titular, don Julián Pinilla, en el que figuraban las siguientes obras: *Viva Navarra*, jota de concierto, Larregla; *Los esclavos felices*, *oberatura*, de Arriaga; *Festa nas Burgas*, rapsodia gallega, J. Pinilla, y *Homenaje a Rodríguez Soto*, pasodoble de concierto, de Camilo Pérez y Pérez.

Concierto breve, pero amplio en su contenido, toda vez que gustó y entusiasmó al numeroso público asistente, cuyos aplausos han sido marcados de un inusitado entusiasmo, repitiéndose con mayor intensidad en cada una de las interpretaciones, rubricando con ello el final de un acto lleno de gran entusiasmo popular, el cual por mucho tiempo estará presente en la mente de todos los asistentes.

Felicitemos desde estas columnas a Director y demás componentes de dicha Banda Municipal, que lograron una vez más profundizar en la sensibilidad de los habitantes de un barrio que durante todo el año trabajan y piensan con ilusión en sus fiestas tradicionales, para que éstas resulten lo más grandiosas y alegres para todos.—EVENCIO BAÑOS.

San Sebastián

El txistu llora. ¡Ha muerto Isidro Ansorena! Así encabezaba el artículo que apareció en el *Diario Vasco*, firmado por Iker Bidegorri. Así es. Lloro el txistu y lloramos todos los que fuimos sus amigos. Ochenta y tres años dedicados a su familia y al txistu. Trabajador constante y hombre de bien, obtuvo grandes éxitos y, sin embargo, nunca le alcanzó el orgullo. Maestro de maestros, ahí quedan sus innumerables alumnos. Director, virtuoso del instrumento, compositor, ha vivido para dignificar el popular instrumento vasco. Don Isidro Ansorena estaba en posesión de la Medalla de Plata de la Ciudad y otros galardones. Su muerte ha causado gran sentimiento en la capital y en la provincia. Mu-

chas personas lloraban durante el solemne funeral de la parroquia de Santa María, abarrotada de gente. Ha muerto Isidro Ansorena, txistulari y hombre de bien. Nunca le olvidaremos.

● Debido a una prolongada ausencia, me ha sido imposible dar cuenta de los innumerables conciertos y acontecimientos artístico-musicales habidos en San Sebastián durante los últimos meses. Reanudo estas crónicas comentando escuetamente la actuación de la Orquesta de Arcodeones del Conservatorio de Música de San Sebastián en la Plaza de la Trinidad, organizado por el Centro de Atracción y Turismo del Excmo. Ayuntamiento de San Sebastián. Todas las obras del programa eran de gran envergadura y virtuosismo. En resumen, fue una gran velada musical, premiada con calurosas ovaciones. Es de destacar la dirección de Vicondoa, que además de ser un mago del acordeón es un magnífico director. Así, resulta que en determinados momentos de algunas obras la orquesta, más que compuesta por acordeones, parezca un colosal órgano. Esto la sitúa, sin duda, entre una de las mejores del mundo.

● Con la colaboración del Excmo. Ayuntamiento de San Sebastián, Excmo. Diputación de Guipúzcoa, el Velódromo de San Sebastián y la organización y responsabilidad del Ministerio de Información y Turismo y la Comisaría Nacional de Festivales de la Dirección General de Teatro y Espectáculos se ha celebrado el mayor festival folklórico de los últimos veinticinco años, con quinientos participantes de nueve países. Se trataba, además, de poner este extraordinario acontecimiento de arte al alcance de todos los guipuzcoanos. Del 26 de julio al 8 de agosto. Entre otras sensacionales agrupaciones citaremos al Steez Band, de Trinidad; Coro de Muchachos de Poznan, Polonia; Compañía Lírica Nacional, Compañía del Teatro Miguel de Cervantes, Ballet Clásico de Tokio, Ballet Nacional de Colombia, Ballet Nacional Georgiano "Roustavt" y Ballet Nacional Checoslovaco. Todo el festival se celebró en el Velódromo.

● El X Festival de "Jazz" despertó este año una expectación inusitada, debido, sin duda, a la presencia de Ella Fitzgerald, Oscar Peterson y Dizzy Gillespie. Así, se calificó de genial la actuación de estos artistas, y en particular la de Ella Fitzgerald.

● La Coral Leidor, de Tolosa, consiguió el Primer premio en la especialidad del Certamen Nacional de Habaneras y Polifonía, de Torre Vieja. Ya el año pasado, en este mismo Certamen, alcanzó el segundo premio, Medalla de plata. Ahora se refrenda plenamente con este máximo premio. No ha de extrañar, por tanto, que Tolosa admire tan continuado esfuerzo de superación. Enhorabuena a la Coral Leidor y a su insigne Director, Fernando Aizpurua.

En este mismo Certamen de Torre Vieja, el Primer premio de Habaneras fue para la que llevaba el lema "Noche de ronda", cuyo autor resultó ser Tomás Garbizu Salaverría, natural de Lezo, pero donostiarra de corazón. Insigne e inspirado compositor vasco. Felicitemos cordialmente a Tomás Garbizu por este nuevo y merecido galardón.

● En la Sala de Cultura de

la Caja de Ahorros Municipal tuvo lugar una interesante conferencia sobre música romántica, a cargo del eminente crítico musical Angel Inaraja, con la colaboración de Carmen Urreta de Echevarría, sobrina del inolvidable Padre "Donosti", que interpretó deliciosamente al piano obras de Schubert, Schumann, Chopin y Liszt. El numeroso público que llenaba la sala les aplaudió con calor y simpatía.

● Los innumerables coros de la provincia no cesan en sus actividades musicales. Citaremos algunas de sus actuaciones. La Coral Lartaun, de Oyarzun, tuvo la parte cantada en la misa solemne de Santa María del Coro. Cantó la *Meza errikoya*, original del director de la Coral Lartaun. Felicitemos a don Juan Oñativia, que deja en San Sebastián un gran recuerdo.

● También en la iglesia de los PP. Franciscanos de Atocha ofreció un interesante concierto, con un variado programa, obras que abarcaban desde autores del siglo XVI hasta Pablo Sorozábal, la Coral André Mari, que dirige con tanto acierto Koldo Ansorena.

● El Coro Parroquial de Mondragón, bajo la dirección de Francisco J. Arrizabalaga Balerdi, cantó en la solemne misa mayor de Santa María la *Misa Jubilaei*, a tres voces mixtas y órgano, original de D. Bartolucci, acompañados al órgano por el maestro Martín Argamendi Empananza.

● Como homenaje a la memoria del inolvidable organista, maestro y compositor fallecido el 12 de abril de 1960, la Schola Cantorum de Nuestra Señora del Coro, dirigida por Fernando Vergara, interpretó tres valiosas páginas del ilustre compositor don Luis Urteaga. Fueron acompañados al órgano por Milagros Aguirre Aguirre, Premio extraordinario de Fin de carrera. Dicha organista interpretó en el famoso Cavallé-Coll: *Fantasia en Sol menor*, de Juan Sebastián Bach, y *El Buen Pastor*, de Jesús Guridi. Merecido homenaje al maestro don Luis Urteaga, merecedor de que su nombre sea perpetuado en San Sebastián.

● Organizado por la Caja de Ahorros Municipal dio un recital de órgano en la Basílica de Santa María el joven organista inglés Peter Solomon. Este artista, miembro de la Asociación de Organistas de Londres, ofreció un magnífico programa con varias obras de Bach: *Coral*; *Preludios* de Brahms y de Buxtehude; *Improvisación sobre el "Te Deum"*, de Charles Tournemire; *Variaciones* de Swelink y "Finale capriccioso" del *Triptico* de Jacob Bigsler, compositor inglés contemporáneo. Un gran concierto muy del agrado del numeroso público.

● Procedentes del Festival de Vadstena y antes de ir al Festival de Zagreb, actuaron en San Sebastián, los días 12 y 16 de agosto, los componentes del conjunto inglés Festival Music Group of London. En el primero de los conciertos, que se celebraron en la Abadía de San Telmo, acompañó a este extraordinario conjunto inglés la Orquesta de Cámara de San Sebastián, dirigida por el maestro José Luis de Salbide. Dada la categoría de los participantes y el interés de las obras programadas, casi todas ellas en primera audición, asistió mucho público, que aplaudió con verdadero entusiasmo a todos los extraordinarios artistas. El Festival Music Group of

London está formado por tres sopranos, soprano y "mezzo-soprano", contratenor, cémbalo y violoncello. Estos dos extraordinarios conciertos han resultado posibles gracias a la colaboración de la firma "Bengoa".

● En una próxima crónica daremos cuenta de la XXXVI Quincena Musical, que este año ha constituido un verdadero acontecimiento musical.—GLORIA VIGNAU.

Tarragona

Como todos los años, muchos espectadores, tras haber presenciado las actuaciones de la Compañía Lírica Nacional, se sorprenden que el Auditorio no registre el lleno, puesto que el resultado artístico es para complacer al más exigente.

Los favorables comentarios que siempre ha merecido *El rey que rabió*, de Chapí, y que prácticamente era desconocida, no se vieron defraudados, gracias a la interpretación a cargo de un magnífico grupo de actores, como son Rafael Castejón, Alfonso Goda, Julio Oller, Abelardo Curros, Juan Pereira, José Ramón Henche, José Salvador, Antonio Soto y Sérica Pérez Carpio, imposible de reunir en cualquier otra formación que no sea oficial. De los cantantes, el tenor Julián Molina Mir, con buenos deseos y aptitudes; dejamos para el final a Josefina Meneses, de muy bella voz, que emite con segura facilidad, lo que junto con su simpatía y desenvolvimiento escénico hacen de ella una artista completa.

Existían deseos de presenciar *La Calesera*, de Alonso, con el reparto anunciado. Pedro Farrés, el coloso barítono, posiblemente en su mejor momento, pletórico de facultades, cantó superiormente el "Himno a la libertad" y "Agua que río abajo...", rematadas con amplios, potentes y prolongados agudos, que le valieron ovaciones y algún "¡bravo!". Poder admirarle en una *Aida*, *Trovatore*, *Rigoletto*, etc., habría de causar verdadera sensación.

María del Carmen Ramírez, cuyas dotes de actriz son verdaderamente admirables, dijo—que no es fácil—y cantó magníficamente, siendo particularmente admirada en el famoso "Pasacalle", haciéndose merecedora del general elogio.

Gustó Ana de Guanarteme, y de nuevo la mayoría de los actores antes mencionados volvieron a dar prueba de su valía.

En ambas obras, la puesta en escena fue baza importante de estas representaciones, así como el vestuario, "ballet", orquesta y coros, mereciendo ser destacados el de "Los segadores" y "Doctores", de la primera, y el "Pasacalle" de la segunda; como intermedio, a cargo de la Orquesta acompañada de la Rondalla, fue todo un acierto.

Nos permitimos hacer aquí una petición, por considerarla justa y muy necesaria, en favor de todos los artistas que forman las diferentes compañías; se trata de acondicionar los "camerinos" con aire refrigerado que haga posible la estancia en ellos. Por su situación, excesivamente soleada, son verdaderos hornos (auténticas saunas, como muy bien me indicó una cantante).

No quisiera terminar este comentario sin poner de manifiesto un presentimiento, y es de que si tuviéramos un local adecuado quizás cabría la posibilidad de que durante el año hicieran al-

guna escapada, del todo indispensable para ayudar a mantener —muy necesario— y crear —del todo imprescindible— la debida afición. Y así, y de la forma que lo hace don José Tamayo— sin olvidar a su equipo colaborador—, vale la pena.—L. TRAVER ROSELLO.

Valladolid

En el curso que ahora termina, las entidades musicales vallisoletanas rivalizaron por ofrecer una serie de brillantes audiciones, que mantuvieron y aun acrecentaron el buen nivel musical que va tomando la ciudad.

AGRUPACION MUSICAL UNIVERSITARIA.—Apertura de curso con la Orquesta de Cámara de Leos Janáček, con intervención de los solistas de violín y "cello" Viteaslov Kuanik y Jan Haliska, respectivamente, en *Conciertos de Bach y Haydn*. Siguen la orquesta argentina Camerata Bariloche, la de Paul Kuentz, tantas veces aquí aplaudido, que presentaba en esta ocasión el concurso de tres importantes clavecinistas, especialmente el de Huguette Dreyfus, para interpretar *Conciertos de Bach* para dos y tres claves con notable maestría, aunque en instrumentos de sonoridad un tanto plana.

La Orquesta Sinfónica del Capitole de Toulouse deja un gran recuerdo con una poderosa versión de la *Sinfonía fantástica* y la presentación del gran violinista Pascal Tortelier. Magnífico el Cuarteto Amphion, de Bélgica, en su composición de flauta, violín, viola y "cello", con un encantador programa clásico. Triunfal actuación del guitarrista Roberto Olavarrieta, así como la del pianista Francois Duchable con generoso programa. Orquestas Ensamble Instrumental André Colson y la de Cámara Rumana de Cluj, en cuyo programa encontramos de mucho interés *Tres danzas concertantes*, de Montsalvage, y el *Concierto en Re*, de Strawinsky.

Actuaciones del bandoneonista Alejandro Barletta y del dúo pianístico compuesto por Pedro Zuloaga y el autor de estas líneas.

Y como culminación del ciclo, dos sesiones orquestales. La de la Orquesta de Cámara de la Radiotelevisión Rumana y la de la Filarmónica del Estado de Kosice.

SOCIEDAD VALLISOLETANA DE CONCIERTOS.—Pasaron por esta entidad el guitarrista Olavarrieta, el violoncellista Henri Honegger, quien ofreció en dos sesiones las seis *Suites de Bach*. Cuarteto Pfeiter, de Stuttgart; Grupo de Cámara de la Orquesta Filarmónica de Madrid, dirigida por Isidoro García Polo. Dúo Vivó-Gómez, piano y "cello", y Solistas de Ginebra en sesión memorable.

CICLO UNIVERSIDAD DE VALLADOLID.—Magnífico ciclo, truncado en su mejor momento, cuando prometía un brillante despliegue. Pudimos escuchar a la Orquesta de Cámara de Varsovia, al pianista Rafael Orozco y al guitarrista Narciso Yepes.

CONCIERTOS SACROS.—Cuatro audiciones, protagonizadas por la notoriamente inmadura Orquesta de Cámara de Juventudes Musicales de Madrid, que no fue precisamente la colaboradora ideal del magnífico Coro de Cámara del Conservatorio. Orquesta de Cámara de Va-

lladolid con el estupendo concurso de la Coral Vallisoletana en el *Requiem*, de Mozart. Dirigió Octav Gallega. Recital del barítono Luis Villarejo acompañado por Ana María Gorostiaga, y de órgano por Gerald Bench, en la iglesia de la Inmaculada Concepción.

CICLO DE EXTENSION CULTURAL DEL CONSERVATORIO.—Se desarrolló, como todos los años, un amplio programa de actos, en los que destacaremos la ya imprescindible y preciosa labor del Coro de Cámara del Centro, que dirige Pedro Aizpurúa. Intervino en dos sesiones, la de apertura y la de clausura; en la primera de las cuales ofreció una documentada conferencia el Excmo. Sr. don Anastasio Granados, Obispo de Palencia, sobre *La Música en la liturgia hispano-visigótica*. Entre otras audiciones destacaremos las de la pianista Consuelo Mejías, la "mezzo soprano" Rosa María Yses y la notable del clarinetista Antonio Garrote.—M. F.

Vigo

Las recién finalizadas fiestas de Vigo han dado lugar, como de costumbre, a toda suerte de celebraciones populares y artísticas, entre las cuales el espectáculo musical suele tener destacada participación, si bien conviene señalar que este año, debido a que el programa festero fue elaborado pensando en el gusto mayoritario, y también a que —por razones que sería largo enumerar— el tan esperado XVIII Festival de Opera fue suspendido, pocos son los actos musicales que merecen ser citados aquí, y a ellos voy a referirme.

Tres conciertos nocturnos fueron ofrecidos en la muy íntima y acogedora plaza de la Constitución. En ellos hemos presenciado primeramente al dúo pianístico Nilches-Camacho ("Los pianos barrocos") interpretando éxitos de películas, temas de folklore y otros ritmos de carácter ligero con su personal estilo y habitual perfección.

La segunda sesión estuvo a cargo de la Coral Polifónica Casablanca, del Círculo Cultural Mercantil e Industrial de Vigo, y la Banda de Música Municipal de Vigo. Si bien por separado ambas agrupaciones tuvieron una lucida intervención, al ser asociados instrumentos y voces pudimos apreciar algunos desajustes y fallos, que no llegaron a oscurecer el buen éxito obtenido en este concierto.

En la tercera de estas noches la atención musical estuvo centrada en el artista de color Jimmy Smith. Esta relevante figura del órgano de "jazz" realizó una espléndida demostración de sus portentosas facultades como improvisador e intérprete, bien secundado por sus compañeros de trío; Donald Dean (batería) y Holland Grawford (guitarra).

• Otros fueron los actos celebrados en el magnífico Teatro al Aire Libre del Parque Municipal "Quiñones de León", en donde estuvieron, una vez más, los Festivales de España. Allí hemos visto a la Compañía Lírica Española escenificando, con triste resultado, las zarzuelas *Los Gavilanes* y *La linda tapada*, de los respectivos maestros Guerrero y Alonso.

De tan infortunadas representaciones solamente hemos de destacar la buena labor realizada por algunas de las primeras

voces del elenco; tales fueron las de los barítonos Martín Grijalba y Rubén Garcimartín y las de las sopranos Dolores Cava, María Dolores Travesedo y Marisol Lacalle.

• Por el contrario, el éxito acompañó el recital del barítono vigués Sergio de Salas y el tenor pontevedrés Ricardo Jiménez, quienes, acompañados por el irreprochable quehacer pianístico de María del Carmen Sopeña, alternaron su presencia en el escenario interpretando una escogida selección de arias de ópera y zarzuela, acreditando en ellas una línea de canto que por facultades y sensibilidad puede llevarles muy lejos.

• El más elogioso comentario merece ser dedicado, sin duda, a la extraordinaria actuación que aquí tuvo el Ballet Folklórico de Georgia. Ofreció este Ballet un espectáculo de brillantez y colorido de rara frecuencia, que fue un auténtico alarde de belleza, de acrobacia, de precisión y de ritmo. Verdaderamente excepcional este conjunto georgiano, cuyo paso por Vigo ha dejado un imborrable recuerdo.

• La Sociedad Filarmónica ha puesto fin a su temporada de conciertos con la presentación en esta plaza de la Orquesta de Cámara de la Radiotelevisión Rumana, que ofreció un exquisito programa dedicado a las músicas antigua y barroca. Fueron artistas destacados en este concierto la soprano Georgetta Stolern—cuya voz lució gratamente en cuatro arias de Gabriel Reilich—y el solista Mihai Elena, que protagonizó con éxito el *Concierto de oboe*, de Benedetto Marcello. Por lo demás, el

conjunto rumano acreditó, una excelente clase y distinción, bien dirigido por el experimentado y conocedor maestro Ludovic Bacs.

• También el Auditorio de la Caja de Ahorros cerró sus puertas a esa ininterrumpida actividad artístico-cultural desarrollada en el tiempo que media entre el mes de octubre de cada año y junio del siguiente, y en la que la Música tiene una atención preferente.

También fue muy grato el concierto ofrecido por el Trío Lorenz, conjunto yugoslavo compuesto por los hermanos Primoz, Tomaz y Matija. En su programa, el *Trio en Re mayor*, op. 70, número 5, de Beethoven; *Ekspresije*, de L. Lebic; el *Trio para violín, violoncello y piano*, op. 35, de Turina, y *Sonata*, de J. Suk. Con estas obras los hermanos Lorenz manifestaron una línea interpretativa de buena factura, que ganaría en calidad de no estar subordinada a un temperamento excesivamente impetuoso.

El barítono argentino Oscar Monzo cantó también en esta sala. Su recital estuvo organizado por el Círculo Medina, y en él interpretó un programa dedicado en su primera parte al "negro espiritual", y en la segunda a la canción argentina. No es Oscar Monzo un cantante de grandes facultades, pero es artista sensible y sabe poner intensidad y sentimiento en sus canciones. Gracias a ello consiguió templar los ánimos de un público frío en principio y que acabó prodigándole su aplauso sin reservas, obligándole a una nueva intervención.—El Corresponsal, JUAN PEREZ COMESAÑA.



ANTONIO ARIAS (junior)

Ha sido galardonado con el Premio de Honor Fin de Carrera por el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, y con el Premio de Excelencia en Música de Cámara de la Unión de Conservatorios del Departamento del Haut Seine. Antonio Arias (hijo) ha sido pensionado por la Fundación Juan March para continuar sus estudios con Jean Pierre Rampal y Alain Marion, en París. Este joven y ya destacado músico español es también Licenciado en Ciencias Biológicas por la Universidad Complutense de Madrid.



el poder
musical de un
sólo dedo

PARTNER 15

E FARFISA

¡Más fácil todavía! FARFISA con un sólo dedo

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

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

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

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

Toda fantasía musical es posible con Partner 15 de FARFISA.

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

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

Teléf. 2271216 - MADRID-5

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