

RITMO

AÑO XLVII • NUM 472 • JUNIO 1977 • PRECIO: 75 PTAS.



V FESTIVAL
IBERICO DE
MUSICA

BADAJOS MAYO 1977



HAZEN

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

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

Juan Bravo, 33

Telfs. 275 34 24 - 225 90 33

MADRID-6

RITMO

FUNDADA EN 1929 AL SERVICIO DE TODA LA MUSICA

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

AÑO XLVII • JUNIO 1977 • NUM. 472

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, 700 ptas.
Número suelto, 75 ptas. Atrasado, 100 ptas.
EXTRANJERO: Año, 15 dólares USA.

Depósito legal: TO-2-1958

Edita: RITMO, S. A.

Francisco Silvela, 15. MADRID-6

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

Fundador: Fernando Rodríguez del Río.

Director: Antonio Rodríguez Moreno.

Subdirector: Angel-Fernando Mayo Antoñanzas.

ASESORES DE DIRECCION:

José Luis García del Busto.

José Luis Pérez de Arteaga.

Arturo Reverter Gutiérrez de Terán.

COORDINADORES:

Angel Carrascosa Almazán.

Santiago Herrero Villa.

PROMOCION GENERAL:

Fernando Rodríguez Polo.

REDACTORES Y COLABORADORES:

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

CORRESPONSALES NACIONALES:

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

CORRESPONSALES EXTRANJEROS:

Nicolás Koch-Martín y Rosario Marciano (Europa), Célida Villalón (Estados Unidos), Néstor Echevarría, Leticia Pagano, Sergio Curia (Sudamérica).
Equipos gráficos: Barahona y J. Azurmendi. Diagramación: Polo. Rótulos: Manuel Pliego. Diseños portada: J. Azurmendi.

Sumario

	Págs.
EDITORIAL: La Dirección General de la Música	5
El Correo de RITMO	7
Noticias	8
Avance de información internacional, por Fernando Peregrín Gutiérrez	10
Música en vivo, por José Luis Pérez de Arteaga	12
Enrique de la Hoz, Comisario de la Música, habla para RITMO	15
Moisés y Aaron, de Arnold Schoenberg (versión española de Angel F. Mayo)	25
Diálogo con Jesús López-Cobos, por José Luis Pérez de Arteaga	33
Los efectos del sonido, por Terence McLaughlin	42
La Discoteca básica: «La Creación», de Haydn, por Angel Carrascosa Almazán	44
Discos editados: relación por Angel Carrascosa Almazán	45
CRITICA DISCOGRAFICA	47
Ofertas Philips e Hispavox (y II): Teodora: Una obra maestra rescatada del olvido. La leyenda de Santa Isabel: obra cumbre del humanismo liberal. II Corsaro: Un Verdi de juventud para José María Carreras. Un hito interpretativo: La Medea de María Callas. Claude Debussy: Integral de la música para piano solo. Escriben: Fernando Gil Olalla, Angel F. Mayo, Roberto Andrade Malde, Arturo Reverter y José Miguel López de Haro.	
OTROS ESTUDIOS	53
Arturo Benedetti Michelangeli y el Carnaval, de Schumann: versión excepcional de una obra-clave del repertorio, por José Luis García del Busto.	
Otras críticas discográficas	53
«Piú pppp...», por José Luis Pérez de Arteaga	59
Hablamos con Irmin Schmidt, teclista de Can, por Rafael D. San Gabino Ortiz	61
«Rock», «jazz», «pop», etc. Comentan: Rafael D. San Gabino Ortiz, José Miguel López de Haro y Santiago Herrero	62
De Madrid, al cielo: XIV Festival de la Opera de Madrid (I). En el reino de la mediocridad, por Arturo Reverter	64
La Música en la Feria del Libro, por José Miguel López de Haro	68
CRONICAS NACIONALES: Badajoz: El «V Festival Ibérico de Música», un éxito real, por S. G.	69
Las Palmas: El «X Festival de Opera», por Carmelo Dávila Nieto	70
Santiago de Compostela, por Juan M. Carreira	70
Valencia: «VII Festival de Opera» (AVAO), por Luis Martínez Richart	71
Otras crónicas nacionales: San Sebastián y Santander	72
Directorio comercial	73

Nuestra portada

Dedicamos la portada de este número a un festival de música que ya ha arraigado entre los más notables de nuestro país: el Festival Ibérico de Música, de Badajoz, ya en su quinta edición, que destacamos por su autonomía, al estar promovido y desarrollado por sus propios organismos locales. Motiva también esta dedicación el hecho de que en el curso de la edición de este año actuó por primera vez en nuestro país una agrupación sinfónica noruega: la Orquesta de Stavanger.



el poder
musical de un
sólo dedo

PARTNER 15

F 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

LA DIRECCION GENERAL DE LA MUSICA

La Música, en España, ha asistido siempre al espectáculo político del país desde una de esas localidades llamadas de «general» que, por su distancia del escenario, tienen visibilidad y audición deficientes y apenas permiten adivinar si lo representado por los actores pertenece al género dramático o al cómico.

A la vista de la cartelera política para los próximos meses tras la fecha clave del 15 de junio de 1977, hay que adelantar que la Música tiene que mejorar inmediatamente su acomodación. Para demostrar esta necesidad bastará un somero y realista análisis de la situación, comenzando por los hechos más negativos o decepcionantes para la Música.

De cara a las elecciones generales, las gentes de la Música nos hemos quedado sin conocer los programas de política musical, si es que los tienen, de los dos grandes partidos que habrían de resultar claramente triunfadores, U. C. D. y P. S. O. E. De los otros tres partidos de ámbito nacional que se sitúan en segunda línea por el número de votos y escaños obtenidos, a los efectos del cuestionario propuesto por RITMO (1), el P. S. P. se sumó, por omisión, a los que en estas páginas hemos llamado «partidos silenciosos»; el P. C. E. confesó, con sinceridad que honra a su portavoz, que carece, hoy por hoy, de programa de esta naturaleza, y A. P. insistió coherentemente en la línea de política musical practicada durante muchos años, incluso por su Secretario general, el propio encuestado. Balance programático, por tanto, indiscutiblemente descorazonador en un marco de gélido silencio mayoritario.

El panorama no cambia tras leer y releer las listas de diputados y senadores. No encontraremos en ellos un solo nombre vinculado con lazos de parentesco a la Música, un nombre del que pueda esperarse preocupación permanente por nuestra vida musical más allá de un discreto grado de interés o afecto. Un músico prestigioso, Cristóbal Halffter, se atrevió a presentarse al Senado, por León, como candidato independiente, poniendo en juego raíces familiares antes que su fama musical, y fue barrido, como casi todos los «independientes». Sinceramente, pensamos que este resultado negativo es lamentable. Al margen de cualquier otra consideración, Halffter es uno de los más importantes músicos españoles del presente, y su voz, en buena lógica, habría sido la de la Música en los órganos de representación popular. Porque tampoco hallaremos entre los senadores de designación real el nombre que buscamos, y si nos alegra saber que entre estos senadores hay intelectuales prestigiosos y significativos, esta sabiduría también nos entristece, al comprobar que la Música no ha contado a la hora de poner a la Política un parche de Cultura, y que nadie intervendrá en los posibles debates sobre materia que afecte a la vida musical hablando desde la propia necesidad, desde la propia herida.

Es en los dominios de la organización administrativa donde las modificaciones pueden ser importantes. La creación del Ministerio de Cultura y Bienestar, sin entrar ahora en consideraciones tangenciales sobre tan curiosa denominación, plantea, de entrada, a la vida musical cuestiones de estructura urgentes. La unificación de competencias musicales que antes se repartían entre los Ministerios de Educación y Ciencia y de Información y Turismo, debe poner inexorablemente bajo la misma autoridad administrativa a la Orquesta y Coro Nacionales, a la Orquesta y Coro de Radiotelevisión y a la organización de Teatro y Festivales. Como, a su vez, el nuevo Ministerio ha absorbido los medios estatales de difusión audiovisual, la posibilidad de una gestión coordinada de la programación musical «seria» en estos medios, utilizando al fin racionalmente las agrupaciones estatales, debe hacerse realidad sin excusas ni dilaciones. Incluso la convivencia orgánica con las «azuladas» funciones en materia de juventud, familia y deportes, de rancio sabor heredado del anterior régimen político, puede ser positiva si a través de la Secre-

taría de Estado para la Cultura Popular se acierta a remodelarlas de manera que la «Cultura» imprima carácter y el pintoresco «Bienestar» se desvanezca por implícito y transitorio.

En este número de RITMO publicamos una amplia entrevista con el actual Comisario de la Música, de la que se deduce, entre otras cosas, que la organización administrativa de nuestra vida musical no es la adecuada. Coincidimos en el diagnóstico y queremos coadyuvar a encontrar soluciones concretas y posibles. En los momentos iniciales del primer Gobierno de la nueva democracia, cuando sus portavoces distinguen sutilmente entre reestructura de competencias y reforma administrativa en profundidad, hay que decir con toda franqueza que la organización de la vida musical ha de estar presente en ambas mediante la Dirección General de Música, es decir, mediante un Centro directivo de la Administración directa del Estado, del que podrán depender cuantos Organismos autónomos se requieran. La unificación de competencias musicales en el Ministerio de Cultura y Bienestar, su volumen y significado justifican con creces esta decisión de verdadera política musical. Además, sin partir de la base de una Dirección General propia en el nuevo Ministerio, los problemas de la Música y sus específicas soluciones no llegarán singularizados al titular del Departamento y al Consejo de Ministros. Posteriormente, cuando se acometa la verdadera reforma administrativa que anuncia el Gobierno, la vida musical, como la de todo el Estado, deberá democratizarse y descentralizarse, a la búsqueda de instrumentos viables para la autogestión, que devuelva a las comunidades menores e intermedias la dirección de su cultura. En esta segunda etapa, la actuación de la Dirección General de Música será también de importancia capital, porque sólo desde un órgano experimentado y con poder decisorio general podrá vigilarse el equilibrio en la transferencia de competencias existentes e impulsarse armoniosamente el desarrollo de otras nuevas.

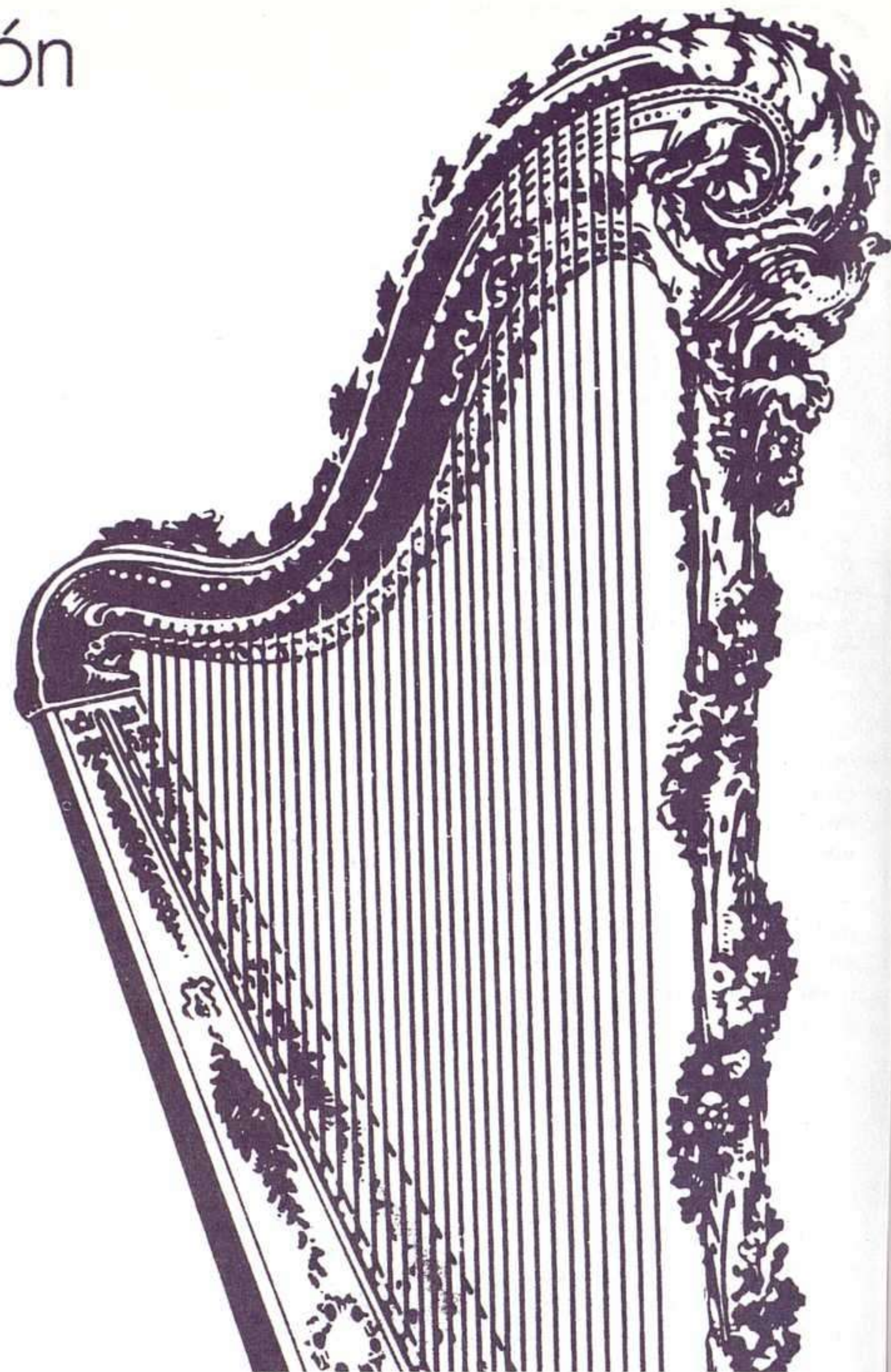
Ha accedido a la nueva cartera de Cultura y Bienestar un hombre, Pío Cabanillas, que no es bisoño en estas lides. Es lástima que, como candidato al Congreso, no expusiera su programa de política musical cuando RITMO se lo solicitó en su calidad de cabeza visible del Partido Popular. Pero, como no nos duelen prendas, reconocemos que es más importante lo que haya de decir y hacer en el futuro el experto Ministro de Cultura y Bienestar que lo que nos hubiera podido decir el aspirante a diputado. En sus manos está el crear o no la Dirección General de Música, o al menos de intentarlo. Probablemente, habrá dificultades, sólo superables si la decisión ministerial, por convenida, es firme. La prioridad que el Gobierno tiene que conceder a la situación económica general, alarmante, puede «aconsejar» medidas hacendísticas y presupuestarias a costa de sectores que, por pertenecer sin ambigüedades a la «Cultura» y no al «Bienestar», se piensan poco rentables políticamente, cuando no «lujosos» desde las coordenadas de una mentalidad secamente contable o interventora. Es obvio que la Cultura de España, y dentro de ella la Música, habrán de contar inevitablemente con los presupuestos generales del Estado, pero no deben continuar siendo administradas indirecta, pero muy realmente en la práctica, desde el Ministerio de Hacienda. He aquí una razón más a favor de la inmediata creación de la Dirección General de Música. No se trata de esgrimir un apocalíptico «ahora o nunca», pero sí de puntualizar que el «ahora» es éste, y que no se debe dejar pasar en blanco.

El nuevo Ministro de Cultura y Bienestar prepara el Decreto de estructura de su joven Departamento. La Música, tan antigua como el mundo, le dice que en nuestro país está harta de su injusto asiento en el «gallinero». Creemos que la necesidad de la Dirección General de Música ha quedado suficientemente expuesta. Sólo resta desear que Euterpe, ya que no los diputados y senadores, inspire a Pío Cabanillas y le haga luchar por la creación de ese Organismo directivo, sin el que la Música de España continuará supeditada a cualquier evento.

(1) RITMO, números 470 y 471.

IV Concurso de Composición de Música de Cámara de la Confederación Española de Cajas de Ahorro

Trofeo "Arpa de Oro"



POR CUARTO AÑO CONSECUTIVO
LA CONFEDERACION ESPAÑOLA DE
CAJAS DE AHORROS, SIEMPRE INTERESADA
EN APOYAR LA CREACION MUSICAL,
CONVOCA SU CONCURSO DE COMPOSICION
«ARPA DE ORO»,
OFRECIENDOLO EN ESTA OCASION
A LA MEMORIA DEL INSIGNE COMPOSITOR MANUEL DE FALLA,
CON ARREGLO A LAS SIGUIENTES
BASES:

- 1.º) Podrán concurrir al mismo todos los compositores españoles que lo deseen sin que exista ninguna limitación en cuanto al número de obras a presentar.
- 2.º) Las obras deberán ser originales, inéditas y no interpretadas en audición pública, de duración entre 10 y 15 minutos, escritas para cualquier tipo de agrupación desde un mínimo de cinco intérpretes hasta un máximo de veinticinco y dedicadas a la memoria de Manuel de Falla.
- 3.º) Quienes deseen tomar parte en este concurso deberán enviar a la secretaría del mismo, antes del próximo 30 de septiembre la siguiente documentación:
 - a) Fotocopia del Documento Nacional de Identidad.
 - b) Un ejemplar de cada una de las obras presentadas, totalmente instrumentada.
 - c) Aclaración de las anotaciones compositivas no habituales empleadas por el autor.
 - d) Podrá también incluirse, si así se desea, una sinopsis de la obra, de extensión total no superior a un folio escrito a máquina, a doble espacio y por una sola cara.
- 4.º) Las obras se podrán enviar firmadas o con seudónimo. En este segundo caso la fotocopia del D.N.I. deberá ir en un sobre cerrado en cuyo exterior figure el seudónimo.
- 5.º) Un Jurado Previo calificará las obras presentadas y hará una selección hasta un máximo de cuatro. Posteriormente un Jurado Final, tras la audición de las seleccionadas determinará las que sean acreedoras a los dos primeros premios. El fallo se dará a conocer en un acto público que se anunciará oportunamente.
- 6.º) Se establecen los siguientes premios:
 - a) Primer premio: 400.000 pesetas y trofeo ARPA DE ORO.
 - b) Segundo premio: 150.000 pesetas y trofeo ARPA DE PLATA.
 - c) Dos terceros premios: de 50.000 pesetas y placa cada uno.
 - d) Estreno en concierto público de cada una de las obras que sean seleccionadas en la fase eliminatoria.
 - e) Las obras serán editadas antes de su estreno en el concierto de la fase final del concurso.
 - f) Edición de un disco que contendrá las cuatro obras seleccionadas.
- 7.º) Los concursantes se comprometen a tener preparado el material de ejecución de sus obras para que, en caso de ser seleccionadas, pueda llevarse a cabo su interpretación en un tiempo prudencialmente previsto. Los organizadores se reservan el derecho de retirar el premio si no cumple esta cláusula.
- 8.º) Los fallos de cualquiera de los dos Jurados son inapelables.
- 9.º) Al menos uno de los dos primeros premios no podrá ser declarado desierto.
- 10.º) Los ejemplares de las obras premiadas quedarán en poder de la Confederación Española de Cajas de Ahorros, sin perjuicio de los derechos de propiedad intelectual en favor de los autores premiados, obligándose los mismos a consignar siempre en la portada de la partitura o partituras publicadas, en los discos o cintas magnéticas que se editen, en los programas de los conciertos en que se ofrezca la obra, tanto en España como en el extranjero, así como en emisiones radiofónicas o televisadas, etc. «primero, segundo o tercer premio en el cuarto concurso de composición de la Confederación Española de Cajas de Ahorros, 1977, homenaje a Manuel de Falla». Los ejemplares no premiados se hallarán a disposición de los concursantes hasta el 31 de diciembre de 1977 y serán restituidos contra entrega del resguardo que en su día se haya dado. Pasado dicho plazo, la Secretaría del Concurso quedará autorizada para devolver los referidos manuscritos no premiados, conservarlos o destruirlos. En todo caso la Confederación Española de Cajas de Ahorros declina toda responsabilidad sobre la custodia de dichas partituras una vez transcurrida la mencionada fecha.
- 11.º) Por el hecho de participar en este concurso, cada concursante queda obligado a aceptar y no impugnar las presentes bases en su totalidad.

Madrid, 1 de mayo de 1977

CONCURSO DE COMPOSICION MUSICAL
DE LA CONFEDERACION ESPAÑOLA DE CAJAS DE AHORROS
SECRETARIA: ALCALA, 27. MADRID-14.



EL CORREO DE «RITMO»

Valencia, 30 de mayo de 1977

Señor Director:

Parece ser que, por fin, el Ministerio correspondiente se ha decidido a apoyar económicamente la ópera, comenzando, ¿cómo no?, por Madrid, creando además esa tercera función a precios populares. Particularmente, aplaudo tal decisión, pues es la única forma de hacer llegar la ópera a todos y fomentar la afición a ella. Ahora bien, ¿esa ayuda llegará a todas las ciudades donde se organizan estos festivales, o, por el contrario, será sólo para Madrid? Porque no hay que olvidar que el Ministerio se nutre de fondos a través de los impuestos que pagamos todos los ciudadanos españoles, no sólo los habitantes de Madrid; sin embargo, éstos son los únicos que se benefician de estas ayudas ministeriales, pues las dos orquestas y coros nacionales que mantiene el Estado sólo actúan en Madrid. ¿Por qué no organizan giras por todo el país, ya que todos contribuimos a su mantenimiento? Sobre todo, teniendo en cuenta que de las cuatro o cinco orquestas que funcionan en España, éstas son las únicas que merecen la pena realmente. Tampoco sería mala idea, creo, formar cuatro o cinco compañías de ópera, que funcionen todo el año a lo largo y ancho del país; esto, además, resolvería en parte la situación de paro forzoso en ese 80 por 100 de los músicos españoles.

Muchas gracias por la publicación de estas líneas en su extraordinaria Revista.

MIGUEL MARTINEZ

RITMO. Virgen de Aránzazu, 21. Madrid-34.

Logroño, 12-5-77

Muy señores míos: Permítanme algunas consideraciones:

Acertadísimo el apartado incluido de comparación de obras maestras en distintas grabaciones y por diversos intérpretes.

¿Han abandonado ustedes el apartado de HI-FI? Creo que era realmente interesante; sobre todo, ir dando a conocer distintos componentes y marcas, con sus características, donde el aficionado encuentre una guía orientadora a la hora de elegir su equipo; tengan en cuenta que fuera de Madrid o Barcelona no existe prácticamente la posibilidad de asistir a espectáculos musicales de importancia, y no queda otro remedio para escuchar a Baremboim, Tureck, Karajan, Caballé, Academy of St. Martin y otros que desplazarse a estas capitales con el elevado presupuesto que significa, o tener un soberbio sistema de sonido que pueda satisfacer, si ello es posible, las exigencias del aficionado. Para este aficionado que no puede «ver» la música es importante información electroacústica. Un minicatólogo anexo a la Revista una vez al año no vendría mal, acompañado de novedades al mes.

¿No hay posibilidad de que nos llegue a provincias más pronto la revista?

Hay dos motivos primordiales e inmediatos: 1.º) Comentario de ofertas de discos. Para cuando uno lee en su Revista que determinada oferta es buena y quiere comprarla, naturalmente tiene que encargar en la tienda que se lo traigan de fábrica, ya que habitualmente el comerciante no se arriesga a comprar sin seguridad de vender. A la vuelta de unos días comunican que se agotó o se pasó la fecha. Lástima. El comentario de ofertas debe ser agilísimo y remitir las revistas rápidamente. 2.º) Anuncios o programas de conciertos. Para cuando se recibe la Revista, Baremboim ya ha actuado. Estamos relegados al disco. No tenemos por qué comprar la prensa de Madrid o Barcelona para enterarnos de tal concierto, cuando estamos suscritos a una publicación eminentemente musical e idónea para el medio.

Creo que deben ustedes emitir al principio de temporada los programas de las orquestas con temporada de conciertos oficial para el año, así como cualquier otra programación fuera de estas orquestas; por ejemplo, ciclos de grandes intérpretes, acontecimientos extraordinarios ya conocidos con antelación, temporadas de óperas, festivales de verano, etc. Todo, con tiempo y bien expuesto, como ustedes saben hacerlo.

Espero sepan ustedes extraer lo positivo o constructivo que haya en mis letras, si algo hay, y me alegraré haber contribuido humildemente con su Revista.—LUIS FERNANDO RODRIGUEZ IMAZ

Respuesta de la Redacción:

Tenemos previsto reanimar la sección de HI-FI, dándole un aire informativo nuevo, de actualidad. Es posible podamos iniciar esta nueva etapa en nuestro número de octubre próximo. En cuanto al retraso en la salida de la Revista (en el de «llegada» ya no es nuestra la responsabilidad), nos remitimos a lo dicho en nuestro número anterior: el problema quedará resuelto también con el número de octubre.

Nos satisface mucho que espere usted de nuestra Revista más y mejor información. En ello estamos, y ya ve usted cómo progresivamente aumenta el número de secciones fijas, la paginación y el cuidado de la calidad media de los originales. Pero no nos pida lo que hoy no podemos ofrecer: una organización profesional. Como ya hemos indicado en otra ocasión, RITMO se hace por afición, ya que el depauperado medio musical de España no permite otra cosa. Que usted y los demás suscriptores y lectores puedan contar con una revista en lengua castellana, independiente, útil y en posesión de la dignidad mínima exigible para no avergonzarse de salir a la luz es algo que a nosotros mismos nos sorprende, porque el entorno no favorece que así sea.

Muchas gracias por sus sugerencias. Usted, como todos los lectores que nos escriben, nos honra al expresarnos sus juicios, sus deseos y sus soluciones.

Madrid, 2 de junio de 1977

Señor Director de RITMO:

Muy señor mío:

Soy suscriptor de su revista desde hace un par de años, y no lo soy desde antes porque desconocía su existencia. Le escribo para que se hagan eco en esa revista de la estafa y menosprecio de que fuimos objeto en la representación de La Forza anoche, en La Zarzuela. Si alguno de ustedes estuvo allí, compartirá mi malestar. Gran parte del acto tercero fue omitida, precisamente una de las escenas más brillantes y apreciadas de la obra. ¡Con lo que cuesta en dinero y tiempo de cola obtener las localidades!

A todo esto, el público no pareció darse cuenta y aplaudió generosamente, como siempre. ¡Qué pena!

Atentamente,

EDUARDO DIAZ LINAZASORO

Barcelona, 27 de mayo de 1977

Muy señores míos:

Cúmpleme informarles que, además de ser un antiguo suscriptor de RITMO, lo soy de otras dos revistas musicales extranjeras de aparición mensual, en las cuales hay un suplemento musical mensual, con obras para piano y para órgano, con transcripciones de obras célebres y obras originales de compositores actuales, a los cuales les es tan difícil, por no decir imposible, el poder dar a conocer sus obras musicales ante sus compatriotas, ante la postura tan intransigente y negativa adoptada por las casas editoriales españolas, por su escaso o nulo rendimiento comercial.

No comprendo cómo ustedes, en esta nueva etapa, no se han dado cuenta de esta necesidad, procurando incluir un suplemento musical mensual con composiciones de nuestros compositores actuales, con lo cual, a mi parecer, harían una meritoria labor, que sería agradecida por los autores y por los suscriptores, que tendrían ocasión de conocerlas y ejecutarlas en su casa, estando con ello al corriente de la evolución y actualización actual de la música de la gran pléyade de compositores actuales existentes en toda la geografía española.

Le agradeceré su contestación al respecto.

A. PEREZ CARULLA

Respuesta de la Redacción:

Su sugerencia es interesante y pasa a estudio. Ahora bien, hemos de adelantarle que no parece, en principio, muy viable en el momento actual de nuestra publicación, limitada por factores diversos. No obstante, la idea queda recogida, porque es práctica, y ya veremos.

POLCAR 77

Catálogo general de discos, "cassettes", cartuchos y libros de música clásica

YA ESTA A LA VENTA

POR SEGUNDO AÑO, FORUM MUSICAL ORGANIZA EL FESTIVAL DE BARCELONA

Este ya tradicional Festival de Música, que se celebra en el mes de septiembre, coincidiendo con las fiestas de la Merced, Patrona de Barcelona, promete este año una atención especial. Ha sido meticulosamente cuidado, e incluso se ve muy claramente que ha prevalecido el espíritu de superación.

Han programado cinco conciertos; dos a cargo de la Orquesta Sinfónica de la RTVE y Coros. El primero será dirigido por Odón Alonso; el segundo, bajo la batuta de Enrique García Asensio y la participación de Narciso Yepes, con un Concierto de Vivaldi y Fantasía para un gentilhombre, de J. Rodrigo, y el pianista Giménez Atenelle con la Fantasía para piano, coros y orquesta, de Beethoven.

Dos conciertos por la Orquesta Sinfónica de Utah, una de las primeras orquestas de los Estados Unidos, bajo la dirección de Maurice Abravanel.

La Orquesta Ciudad de Barcelona, dirigida por su titular, Antonio Ros-Marbá, dará un solo concierto, pero que promete todo el interés, por su importancia. Será interpretada la obra, de Benjamin Britten, War Requiem, en la que participarán cinco masas corales de Barcelona; todo un acontecimiento musical.

De los tres conciertos de orquesta de cámara, uno será por la Orquesta de Cámara de Polonia, dirigida por Jerzy Maksymiuk, y dos conciertos por la Orquesta Catalana de Cámara. Como director y solista, Gonzalo Comellas, junto al solista Yehudi Menuhin, interpretarán el Concierto para dos violines, de Bach.

Cuatro conciertos de música antigua. También será presentado uno de los mejores coros del mundo, el de la Radio de Suecia, con destacados solistas y un pequeño conjunto instrumental (para ejemplo de las Emisoras españolas).

Recitales de prestigiosos solistas, entre los que cabe destacar el pianista Christoph Eschenbach, de gran prestigio internacional, y el flautista Aurele Nicolet, junto al clavecinista Karl Richter.

También tendrá su presencia la música contemporánea, con un concierto dedicado a Ligeti, al que, probablemente, asista este compositor húngaro, que posee un prestigio internacional muy merecido.

El Grupo Instrumental Catalá ofrecerá varios estrenos de músicos catalanes.

Entre otras y variadas actividades cabe destacar un Curso Internacional de Guitarra, a car-

go de Narciso Yepes, estando ya cubierto el cupo de inscripción de participantes; todo un éxito, que Forum Musical se ha anotado en su haber. Un ciclo de cine musical, conferencias, coloquios; una exposición con motivo del centenario del gramófono, conciertos para escolares y en las barriadas.

El Festival promete ser un acontecimiento musical, que una vez más dignifica a la ciudad de Barcelona. Estos mismos solistas repetirán en las barriadas extremas los conciertos con entrada gratuita y libre.—INGLES.

CONCURSOS

Para compositores menores de treinta y dos años se convoca el premio de Composición "André Chevillion-Yvonne Ronnaud". La prueba consiste en la composición de dos obras de estilo musical libre, una para piano, de diez minutos de duración máxima, y otra de cámara. La inscripción finaliza el 1 de enero de 1978. Para más datos dirigirse a la secretaría del premio en París (Inmeuble Gaveau, 11, Avenue Delcassé. 75008).

* Por su parte, la Fondation de France convoca el premio internacional "Arthur Honegger", que puede entregarse a una obra de un compositor, sin ninguna limitación. Las obras deben enviarse a la secretaría del premio entre el 1 de noviembre de 1977 y el 31 de enero de 1978. Y allí mismo puede pedirse información: FONDATION DE FRANCE. 67 rue de Lille. 75007, París.

CONCURSO DE LAS CAJAS DE AHORRO

Ya se anuncia la cuarta edición del Concurso de Composición de la Confederación Española de Cajas de Ahorro. Dedicado a la memoria de Manuel de Falla, está abierto para todos los compositores nacionales sin limitación, para obras que sean interpretadas entre cinco y veinticinco intérpretes y con duración entre los diez y los quince minutos. El plazo de presentación acaba el día 30 de septiembre, y los premios son de 400.000 pesetas y "Arpa de Oro", para el primero; 150.000 y "Arpa de plata, para el segundo, y dos terceros con placa de plata y 50.000 pesetas.

GALARDON PARA FRANCISCO GUERRERO

El compositor jienense Francisco Guerrero ha alcanzado el cuarto puesto en la edición de este año de la Tribuna Internacional de Compositores de la UNESCO. El primer premio lo logró el holandés Louis Andriessen con la obra De Staat. Tam-

bién estaba seleccionado otro español, el madrileño José Manuel Beraa, que no logró la clasificación.

ACTIVIDAD RADIOFONICA DE GARCIA DEL BUSTO

Nuestro redactor José Luis García del Busto, habitual colaborador en los programas musicales de Radio Nacional de España, extiende su actividad a cinco emisiones distintas a lo largo de julio, agosto y septiembre. Este es el plantel: Nomenclatura musical, Estudio musical, La generación del 27 y El coro de la Radiotelevisión Española, en el Tercer Programa. Y, en el Primero, un Concierto de estío.

NACE EL TRIO DE MADRID

En el Centro Cultural de la Villa se ha presentado la formación que habrá de ser la representación permanente de la música de cámara en la capital y, es de esperar, en todo el Estado. Pedro Corostola, violoncello; Pedro León, violín, y Joaquín Soriano, piano, ofrecieron

en este su primer concierto el Trío del Archiduque, de Beethoven; la Opus 101, en Do menor, de Brahms, y el Segundo trío, de Turina. Esperamos que su labor sea continuada y no truncada, para bien de la música.

NOMBRAMIENTOS Y DISTINCIONES

El gran músico saguntino Joaquín Rodrigo ha sido nombrado miembro de la Real Academia de Ciencias, Letras y Bellas Artes de Bélgica. Ocupará el puesto dejado vacante por el fallecimiento del compositor inglés Benjamin Britten. A su vez, a la esposa del maestro Rodrigo acaba de concedérsele el ingreso en la Orden de Isabel la Católica, a título de la valiosa colaboración prestada al citado gran músico.

Por su parte, Federico Sopena es doble noticia. Primero, por su elección por el Ministerio de Asuntos Exteriores para director de la Academia de Bellas Artes de España en Roma, a propuesta unánime de los miembros de la Real Academia de Bellas

Pedagogía del Canto Coral

Método WARD

CURSOS PARA PROFESORES DE E. G. B.

Burgos, del 1 al 11 de agosto, inclusive.

- Convoca el ICE de la Universidad Complutense de Madrid, con la aprobación oficial del Instituto Nacional de Ciencias de la Educación, dentro del Plan Nacional de Perfeccionamiento del Profesorado.
- Organiza y dirige la Escuela Superior de Música Sagrada y de Pedagogía Musical de Madrid, Centro Oficial de Difusión «WARD» en España, con veinte años de experiencia y más de 9.000 alumnos matriculados en Pedagogía Musical.
- Matrícula: 2.500 pesetas.

Información y matrículas:

Escuela Superior de Música Sagrada y de Pedagogía Musical

Miembro de la International Society for Music Education
(I S M E)

Víctor Pradera, 65 dupl., 3.º MADRID-8
Teléfonos (91) 241 31 65 y (947) 20 52 47

Artes de San Fernando. Ocupará el cargo durante un período de tres años, prorrogables a continuación. En la nueva época que ahora empieza para nuestro país, su labor en la capital italiana habrá de ser la de hacer de la Academia de España "la representación permanente del arte español en Roma", a través de una ampliación de sus actividades y de la concesión de becas a artistas españoles. Además, el Padre Sopena ha sido condecorado con la Orden de Alfonso X el Sabio. Enhorabuena.

FALLECIO CARLOS MORALES



Cuando comenzaba a obtener el fruto de una intensa labor en el campo de la investigación e interpretación de la guitarra flamenca, nos ha dejado este joven músico, gran investigador del folklore andaluz y de la guitarra flamenca, a cuya interpretación se había consagrado, tras una preparación académica intensa en el Real Conservatorio de Madrid.

Conferencias y recitales, iniciados en 1964, en recintos universitarios, se extendieron rápidamente a ciudades de dentro y fuera de España (Francia, Inglaterra y Alemania). Pero sería en las últimas temporadas de 1975 y 1976, cuando la intensidad de su actividad alcanza cotas que hacían prever para Carlos Morales un puesto primerísimo en el mistificado panorama de la guitarra flamenca, que ha perdido a su más joven investigador y divulgador.

Universidades, Aulas de Cultura y Sociedades musicales que tuvieron la inquietud de ofrecer a sus públicos a través de Carlos Morales una muestra de esa riqueza artística que encierra la guitarra flamenca, sienten bien íntimamente la pérdida de este intérprete, que le dedicó a lo largo ya de tres temporadas lo mejor de su arte, tanto de conferenciante como de intérprete. Festivales de España, en el ciclo de los de este año, le había reservado numerosas actuaciones. En el de Toledo, adelantado de

Es bien sabido que Giacomo Lauri-Volpi, gran artista lírico a lo largo de cuarenta años de ejemplar actividad, ha mantenido inmarchitadamente vivos sus grandes amores: la Música, el canto, la ópera italiana y también España, porque en nuestro país casó y en él ha querido permanecer después de perder a María Ros, su compañera en el amor, en la escena y, en definitiva, en la vida.

Lauri-Volpi es muy especialmente querido en RITMO, porque en nuestras páginas, con la colaboración de M. Torregrosa Valero, viene publicando desde hace años, bajo el epígrafe general de "Grandes voces de la lírica contemporánea", artículos plenos de información y de elaborados juicios sin detrimento de la espontaneidad, que son, posiblemente, únicos en el mundo y gozan del merecido favor de muchos de nuestros lectores.

Por todas estas razones RITMO acogió con calor la celebración del Primer Concurso Internacional "Giacomo Lauri-Volpi", patrocinado y sostenido por el gran tenor y organizado por Adamun, en cuyo acto final había de producirse un homenaje al "viejo maestro".

Todo lo que antecede no debe ocultar, sin el menor ánimo de echarle agua al vino, algunas consideraciones en torno al "show" del 4 de junio de 1977.

En cuanto al Concurso, quedó de manifiesto una vez más el contenido marginal de estos "torneos". Un Jurado internacional prestigioso, integrado por Martin Tauhman, Roberto Zeletti, Siegfried Palm, Jesús López-Cobos, Alfredo Matilla y nuestro compañero José Luis Pérez de Arteaga, tras agotadoras jornadas de preselección entre los quince aspirantes escogió para la final a tres, y hubo de dejar desierto, con muy buen acuerdo, el primer premio; es decir, no se descubrió ni una gran voz en agraz ni un incipiente gran artista: Alfonso Leoz, tenor español, y Young-Hee-Kim-Lee, soprano coreana, compartieron "ex aequo" el segundo premio. Voces musicales, gratas y discretas, su escasa anchura y extensión hace problemático un porvenir que no puede garantizar premio alguno. Catalina Moncloa, soprano peruana, obtuvo el tercer premio por una actuación más espectacular, aunque menos sustantiva y musical.

En la segunda parte el "show" aumentó su intensidad, con la complacencia de la mayoría de los asistentes. Siempre bajo la improvisación y eficaz dirección de Jesús López-Cobos, Presidente del Jurado —salvo cuan-

los mismos, en que debía haber comenzado esa turné el 11 de junio, le fue rendido homenaje y emotivo recuerdo por el Ayuntamiento y el propio intérprete que cubrió su actuación, Manuel Cano.—A. R. M.

El homenaje a Lauri-Volpi



do Plácido Domingo tomó la batuta para acompañar toscamente a Bonaldo Giaiotti—, Francisco Ortiz, Pedro Lavirgen y los citados Domingo y Giaiotti interpretaron diversas arias con mayor o menor fortuna. Todo el espectáculo era guiado, presentado y amenizado por Juan Lluch, conocido locutor catalán de Televisión Española, habitual en las retransmisiones que se producen desde el Liceo barcelonés. Y aquí uno de los "quid" de la cuestión. No hay duda de que Lluch es un excelente profesional, pero su medio no es la sala de conciertos. Su estilo confianzudo, chistoso, ocurrencioso y "pueril" (ya que al espectador se le trata como a un niño: "Adivina, adivinanza, ¿quién será el tenor que cantará ahora la romanza?"; "Vamos a pedir a Domingo que cante, ea", conecta con las fórmulas remotas de "Ruede la bola" y "La Melodía Misteriosa", o con las más próximas e incluso actuales de "Directísimo", "Fiesta" y el inefable "¿Cómo están ustedes?": "Yo, bien, muchas gracias". Claro que el público era "distinguido", especial, y sin duda informado sobre Lauri-Volpi y la lírica italiana. Prueba de ello es que se puso a aplaudir con todo regocijo tras la introducción (!) de la obertura de La Gazza ladra, cuando aún faltaban todo el desarrollo y la coda.

El espectador que no se pueriliza en estos casos lo pasa muy mal. Ve amontonarse en el escenario a concursantes, presentador, patrocinador, miembros del Jurado, homenajeadores, representantes de Cajas de Ahorro o Banco con los cheques del Concurso: ¡cien mil, cincuenta

mill, y no ve al gato porque no es probable que haya mininos en el encopetado y rutilante Real de nuestros días. Y aún ve más, debatiéndose entre la admiración y el temor. Ve cómo el propio Lauri-Volpi, con sus ochenta y cinco años muy bien llevados auestas, cede a su vocación, a su fuego, a la razón de su vida, a su juvenil temperamento, y ataca a pleno pulmón la segunda parte de "La donna e mobile" entre los encontrados sentimientos de un público indescriptible, que no quiere marcharse sin satisfacer su "derecho" a poder decir: "He oído cantar Rigoletto a un tenor de ochenta y cinco años".

Lauri-Volpi hubo de sentarse tras el terrible esfuerzo respiratorio. Suya fue la decisión, suyo fue el evidente riesgo, suya fue la victoria, la gloria, el sueño. Pero yo, y algunos otros, me sentí muy triste, porque el espectáculo había sido inútil, insincero, inadecuado y hasta peligroso. Lauri-Volpi merece mucho más de los músicos y de los aficionados: merece que su gloria sea la del afecto, la del recuerdo, la del reconocimiento. Si él quiere cantar, que lo haga, pero cuando el público no se lo pida, cuando incluso le suplique que no acometa este esfuerzo desmesurado, y él decida cantar libremente "porque sí". Y, sobre todo, que lo haga sin presentadores y como broche a una representación de ópera en toda regla, en local suficiente y estable, con los medios necesarios y ante un público consciente, aficionado, unido a él permanentemente en ese amor por la ópera que nunca se extinguirá en el alma joven de este verdadero maestro.—ANGEL F. MAYO.

FESTIVALES

MONTREUX - VEVEY (30 de agosto-6 de octubre).

Operas: **La Serva Padrona** (Pergolesi) y **Pimpinone** (Telemann). Conciertos, recitales, música de cámara.

Intérpretes: G. Anedda, G. Bove, A. Charlet, Ph. Entremont, E. Gerber, V. Jochum, O. Kamu, R. Klopfenstein, L. von Maticic, M. Plasson, C. Scimone, J. Sivo, S. Sutkowski, P. Toso, M. Uchida, etc. Orquesta de Cámara de la "Wiener Symphoniker", Solistas de Cámara de Viena, Orquesta Filarmónica de Zagreb, Orquesta Sinfónica de Praga, Orquesta de la Radiodifusión de Helsinki, Trío Beaux Arts, I Solisti Veneti, Les Musiciens de SAS le prince de Conti, etc. Opera de Cámara de Varsovia.

DIRECCION: Festival de Musique Montreux-Vevay. Avenue des Alpes 27 bis, case postale 124. CH - 1820 Montreux.

STRESA (28 de agosto-19 de septiembre).

Intérpretes: S. Accardo, R. Baumgartner, J. Demus, G. Delogu, T. Egel, M. Campanella, L. von Maticic, V. Krpan, M. Napier, K. Ridderbusch, E. de Stoutz, N. Magaloff, C. Scimone, C. Herzog, K. Richter, S. Richter, etcétera. Orquesta Filarmónica de Stuttgart, Orquesta Filarmónica de Zagreb, Orquesta Sinfónica de Torino de la Radiodifusión Italiana, Orquesta de Cámara de Zurich, Festival Strings Lucerne, I Solisti Veneti, Coros Santa Cecilia, de Frankfurt y Bach de Friburgo. Trío de Trieste.

DIRECCION: Settimane Musicali di Stresa. Vía R. Bonghi 4. I 28049 Stresa (Italia).

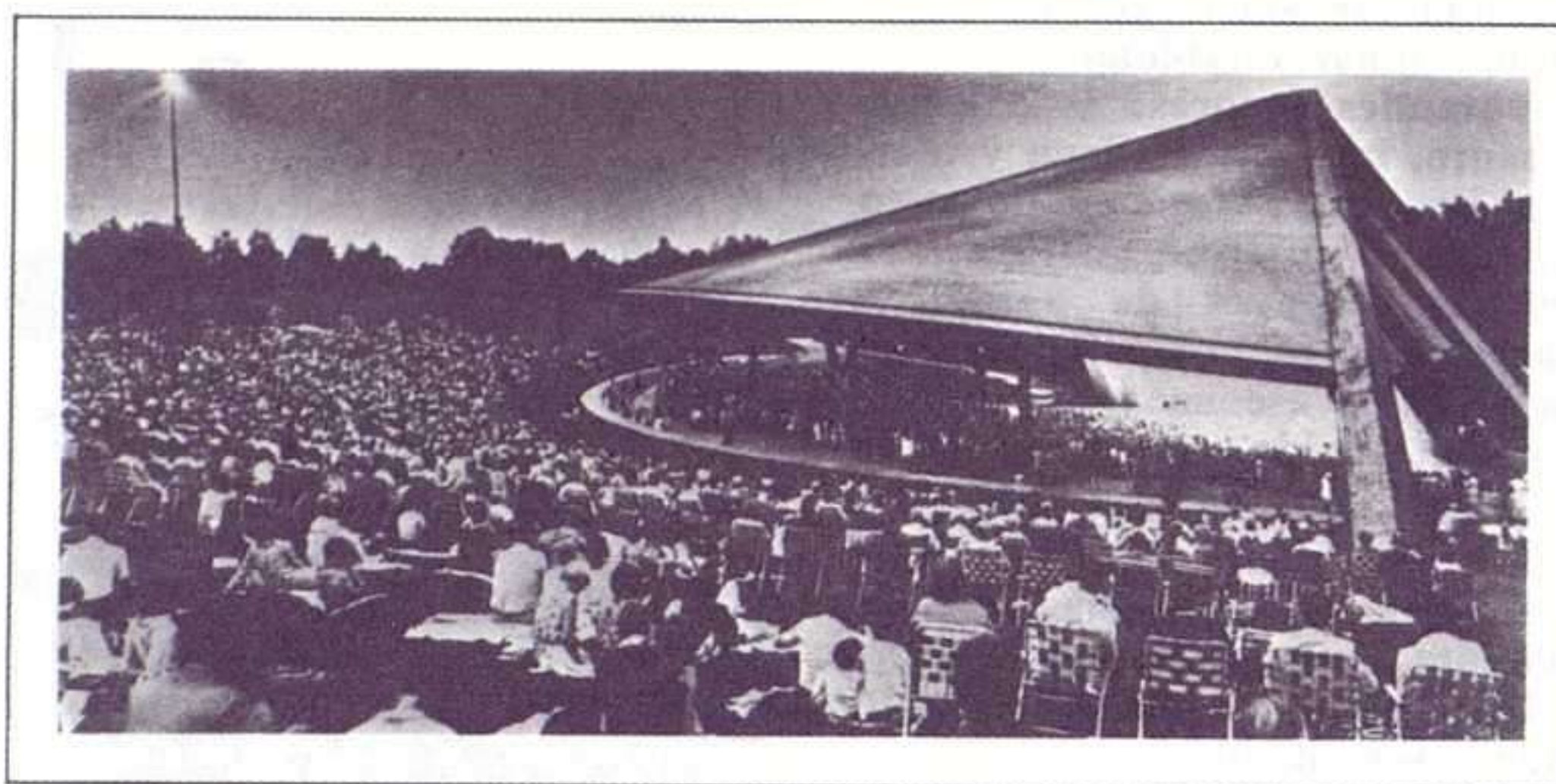
OTROS ACONTECIMIENTOS MUSICALES DURANTE EL PERIODO DEL 15 DE JULIO AL 31 DE AGOSTO

AKRON

Al norte de esta ciudad del Estado de Ohio (Estados Unidos), en Cuyahoga Falls, se encuentra situado el Blossom Music Center, sede, desde el año 1968, de la Orquesta de Cleveland durante la temporada de verano. Destacamos de entre los numerosos conciertos que tendrán lugar en este escenario, mitad sala de conciertos, mitad anfiteatro al aire libre, el que dirigirá, el 27 de agosto, Lorin Maazel. En el programa, la obertura de **Don Giovanni**, la **Sinfonía número 40** y el **Requiem**, obras todas de Mozart. Entre los solistas, Alfreda Hodgson, John Alexander y Paul Plishka son los más conocidos.

LONDRES

Royal Albet Hall. Desde el 22 de julio al 17 de septiembre tendrá lugar la XXXVII Edición de los célebres Henry Wood Promenade Concerts. Las recientemente



Blossom Music Center, Ohio (Estados Unidos).

te celebradas elecciones generales españolas con el consiguiente atasco postal, son responsable de que no nos haya llegado información detallada sobre estos conciertos. Para los lectores interesados en conocer dichos detalles anotamos la dirección del Royal Albert Hall: Kensington Gore, London SW7 2AP.

Royal Festival Hall, Queen Elisabeth Hall y Purcell Room. El conjunto de estas salas recibe el nombre de Music Center of the South Bank. Pues bien, entre el 7 y el 28 de agosto tiene lugar, en The South Bank, el "South Bank Summer Music". Este año, al igual que en años anteriores, este pequeño festival cuenta como principales protagonistas a la Academy of St. Martin-in-the-Fields y a su director, Neville Marriner. Destacaremos de entre sus muchos programas el del día 7, en el Royal Festival Hall. Acompañados por Janet Baker, Marriner y la Academy interpretarán, entre otras, **Phaedra**, cantata dramática de Britten —estreno londinense— y **Ah, pérfido** (Beethoven). El concierto terminará con la **Primera sinfonía** de Beethoven. El 14, y acompañados esta vez por Alfred Brendel, y en la misma sala, darán un programa Beethoven: obertura "**Coriolano**", **Concierto para piano número 1** y la **Sinfonía número 2**. En el Queen Elisabeth Hall, el 26, el **Mesías**, de Händel. Como solistas intervendrán E. Ameling, S. Browne, P. Langridge y W. White. El Coro será el de la misma denominación que la orquesta. Siguiendo con Marriner, señalemos que el 28, en el Royal Festival Hall, dirigirá a la New Philharmonia en otro programa Beethoven: **Escena y Aria: "No, non turbati"**, con Elly Ameling, soprano; el **Triple Concierto**, con Eschenbach, Accardo y Lynn Harrell como solistas de piano, violín y violonchelo, respectivamente, y, finalmente, de nuevo con Elly Ameling como solista, la **Obertura y la Música incidental para "Egmont"**. Es, igualmente, de interés el ciclo de **Cuartetos de Beethoven** —parece que hay ciudades no precisamente relacionadas con el genio alemán que sienten como suyo este 150 aniversario de su muerte; como

también las hay que no se han dado por enteradas, dicho sea sin señalar—, que correrá a cargo del Cuarteto de Cleveland. Las fechas 8, 11, 12, 13, 20 y 23. Finalmente, indicaremos algunos de los intérpretes más importantes que actuarán durante esas fechas en el South Bank: George Malcolm, William Bennett, Iona Brown, Geoffrey Parsons, The King's Singers, James van Demark, además de los señalados anteriormente. Como ejemplo de la calidad de los conciertos dedicados a música de cámara creemos puede servir perfectamente el que tendrá lugar el 18, en el Queen Elisabeth Hall. Un programa Schubert, los **Quintetos D. 667 ("La Trucha")** y **D. 956**, que serán interpretados por miembros del Cuarteto de Cleveland, J. van Demark (contrabajo), A. Brendel (piano) y Lynn Harrell (violonchelo).

Covent Garden. Royal Opera. El día 16 de julio, reposición del montaje de **Arabella** (R. Strauss) de Hans Harleb y Peter Rice. Dirección musical de C. von Dohnanyi. Intérpretes principales: Kiri Te Kanawa, Ana Reynolds, Elisabeth Robson, Robert Tear, Ingvar Wixell y Michael Langdon.



Royal Festival Hall. Centro Cultural de la South Bank. Londres.

ORANGE

El Festival de Orange de este año es, aunque breve, de gran interés. En primer lugar, el día 16 de julio se pondrá en escena **Lucia di Lammermoor** (Donizetti). La dirección musical será de C. F. Cillario, y los principales intérpretes C. Deutekom, J. Aragall y P. Capuccilli. El 30 de julio, la **Sinfonía número 8** de Mahler. Dirigirá Lorin Maazel, y los solistas serán J. Norman, M. Napier, M. Forrester y J. Macurdy. Intervendrán los Coros New Philharmonia, de Londres, y el de la Ciudad de Düsseldorf. El día 6 de agosto, **Fidelio** (Beethoven), dirigida por Z. Mehta y cantada por J. Vickers, G. Janowitz y T. Adam, entre otros. La orquesta será, al igual que en los dos días anteriormente señalados, la Orquesta Nacional de Francia. Finalmente, el 7 de agosto, la Orquesta Filarmónica de Israel, con Zubin Mehta al frente, ofrecerá un programa con obras de Brahms y Bartok.

VIENA

Arkadenhof. Día 26 de julio. Orquesta Sinfónica de la ORF. Director, Leif Segerstam. Solista, Peter Guth (violín). Obras de Tchaikovsky, R. Strauss, Hueber y J. Strauss.

Castillo de Schönbrunn. 31 de agosto. Orquesta de Cámara de Viena. Director: W. Karlinger. Obras de Vivaldi, M. Haydn, Schubert y Bartok. Un aliciente muy importante de este concierto, como del anterior, es la belleza del marco donde se celebran. — **FERNANDO PEREGRIN GUTIERREZ.**

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

Bang & Olufsen



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



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

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

Solicite una demostración a su proveedor habitual de Alta Fidelidad.



Bang & Olufsen

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

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

música en VIVO

"ELEKTRA", EN EL COVENT GARDEN. DOS GENERACIONES KLEIBER

El 13 de mayo de 1953, Erich Kleiber dirigía, desde el foso de la Royal Opera House, el estreno de un nuevo montaje de *Elektra*. Veinticuatro años después el escenario, simple, pero enormemente sugestivo por su grandeza, que diseñó Isabel Lambert para aquella ocasión, ha vuelto a ser testigo mudo de la presencia de otro Kleiber, hijo del anterior, en el mismo foso. Los altos y gruesos muros que enmarcan el patio interior del palacio de Micenas han puesto esta vez justo contrapunto, con su oscuridad estática, al dinámico y esplendoroso discurso musical de Carlos Kleiber.

La partitura de *Elektra*, cuando se observa escrupulosamente todo lo que Strauss plasmó en ella, está llena de música contenida, delicada, extraordinariamente lírica y de embriagadora belleza sonora. Esta conclusión, que puede extrañar a más de uno, es la que se deriva, inevitablemente, de una cuidadosa atención a la interpretación de Kleiber. No hay violencia ni horror gratuitos, sino enmarcados dentro de una lógica dramática y musical. Así, y cuando es llegado el momento, el maestro permite que la expresión dinámica de la pasión desgarrada desborde el hasta entonces contenido curso de la música, produciendo un efecto que conmueve poderosamente. La manera en que se alcanzan los "climax", como exteriorización del conflicto interno de los "personajes, revela una profunda comprensión, por parte de Kleiber, de la compleja psicología con que les

dotaron —a veces de forma intuitiva— Von Hofmannsthal y Richard Strauss. En este sentido, la explosión sonora que se produce en el momento en que "Elektra" reconoce a su hermano cierra el ciclo de la angustiosa espera de la protagonista, que se ha debatido, hasta entonces, entre la impotencia y el odio.

Birgit Nilsson sigue siendo, desde el punto de vista vocal, intérprete de primer orden de "Elektra". Su voz, voluminosa y potente, sigue conservando su brillo en el registro agudo. Su seguridad es siempre total, si bien algunas notas altas pueden resultar descolocadas. Pero donde la Nilsson se muestra insuperable, de una elocuencia soberana, es en los registros medio y grave, y en especial con las sutiles inflexiones hechas a media voz. Escénicamente, resulta una "Elektra" un tanto monumental, económica en sus movimientos, lo que le confiere un carácter majestuoso y algo estático. A subrayar que el modo en que Nilsson y Kleiber exploran la compleja personalidad de la hija de "Agamenón" revela un gran poder de compenetración entre ambos artistas, con un resultado prodigioso y absolutamente convincente. Junto a Birgit Nilsson debo poner también en un primer plano a Gwyneth Jones, quien, admirablemente ayudada y controlada por el maestro, compuso una ardiente "Chrysothemis", quizá un poco vehemente en demasía, pero de gran fuerza escénica. Gwyneth Jones es una cantante que se transforma en presencia de directores como Carlos Kleiber. Atenta siempre —y no sólo ella; es realmente curioso ver cómo todos los cantantes, sea cual sea su



Carlos Kleiber.

prestigio o dominio del "rôle", tienen constantemente la vista clavada en la batuta de Kleiber— a las indicaciones que se le hacían desde el foso, logró evitar —no siempre— esas desatempladas notas agudas que se convierten en gritos desafortunados en otras actuaciones.

El papel de "Clytemnestra" estuvo a cargo de la húngara Marta Szirmay, que posee una gran y timbrada voz de contralto, con un registro grave demasiado oscuro. Su actuación es algo lineal y buscando siempre el efecto fácil, cargando la nota en el carácter siniestro del personaje. "Orestes" tuvo acertado servidor en Donald McIntyre, y el resto del reparto —señalaré a Charles Craig en "Aegisthus"— me confirmó en la creencia de que es primordial tratar de conseguir los mejores artistas posibles hasta para los pequeños papeles.

Ni que decir tiene que esta *Elektra* ha sido extraordinariamente bien recibida por pública y crítica. De ésta tomo el siguiente comentario, debido a Ronald Chrichton y publicado en el *Financial Times*: "Por encima de todo, Carlos Kleiber tiene el raro, pero —para un director de ópera— inapreciable don de saber cómo dejar a las voces expresarse a través de una interpretación orquestal de total intensidad y a todos los niveles".

ROYAL FESTIVAL HALL. EL BACH DE CARLO MARIA GIULINI: UNA VISION DEMASIADO PERSONAL

Carlo Maria Giulini aborda el universo sonoro de la *Misa en Si menor*, de J. S. Bach, de una manera extraordinariamente personal. Es inevitable recurrir aquí al carácter latino del director y contraponer expresividad meridional a interioridad germánica. Si bien sería simple y exagerado, siguiendo esta vía, decir que la búsqueda de la expresión emocional presente en la melodía ahogó la riqueza interior que, creciendo continuamente en sentido vertical, da fuerza y cohesión a toda la arquitectura de la obra, no cabe duda de que la estructura contrapuntística quedó relegada a

un segundo término, sacrificada al desarrollo, rico y fluido, de las líneas horizontales.

La presencia de una gran masa coral, presumiblemente todos los efectivos del Coro de la Filarmónica de Londres, que triplicaban en número a los de la Orquesta del mismo nombre, hacía ya suponer, aun desde antes de empezar, que el acento se pondría en el aspecto "cantabile" de las líneas corales. El resultado es de cierta grandeza y solemnidad, si exceptuamos algunos momentos donde la expresión fue más sentimental que noble, debido fundamentalmente a la lentitud de los "tempi" y al rango de matices de volumen en las partes corales, que difícilmente superó el "mezzo forte". Hubo, así, algunas partes —"Et resurrexit", "Hosanna in excelsis"...— donde deseé que callara más de la mitad del Coro y que el resto cantase con más vitalidad, fuerza y de forma más incisiva.

Indudablemente, la cumbre interpretativa de esta *Misa* estuvo en el "Laudamus te", admirablemente cantado por Janet Baker. Casi a esta altura se podría colocar el "Agnus Dei", otro gran sol de la contralto británica, y su dúo con Sheila Armstrong, el "Christe eleison". Las voces masculinas fueron las de Robert Tear —gran intervención en el "Benedictus", con violín "obligato" en esta ocasión—, y Norman Bailey, que estuvo muy acertado en "Et in Spiritum Sanctum".



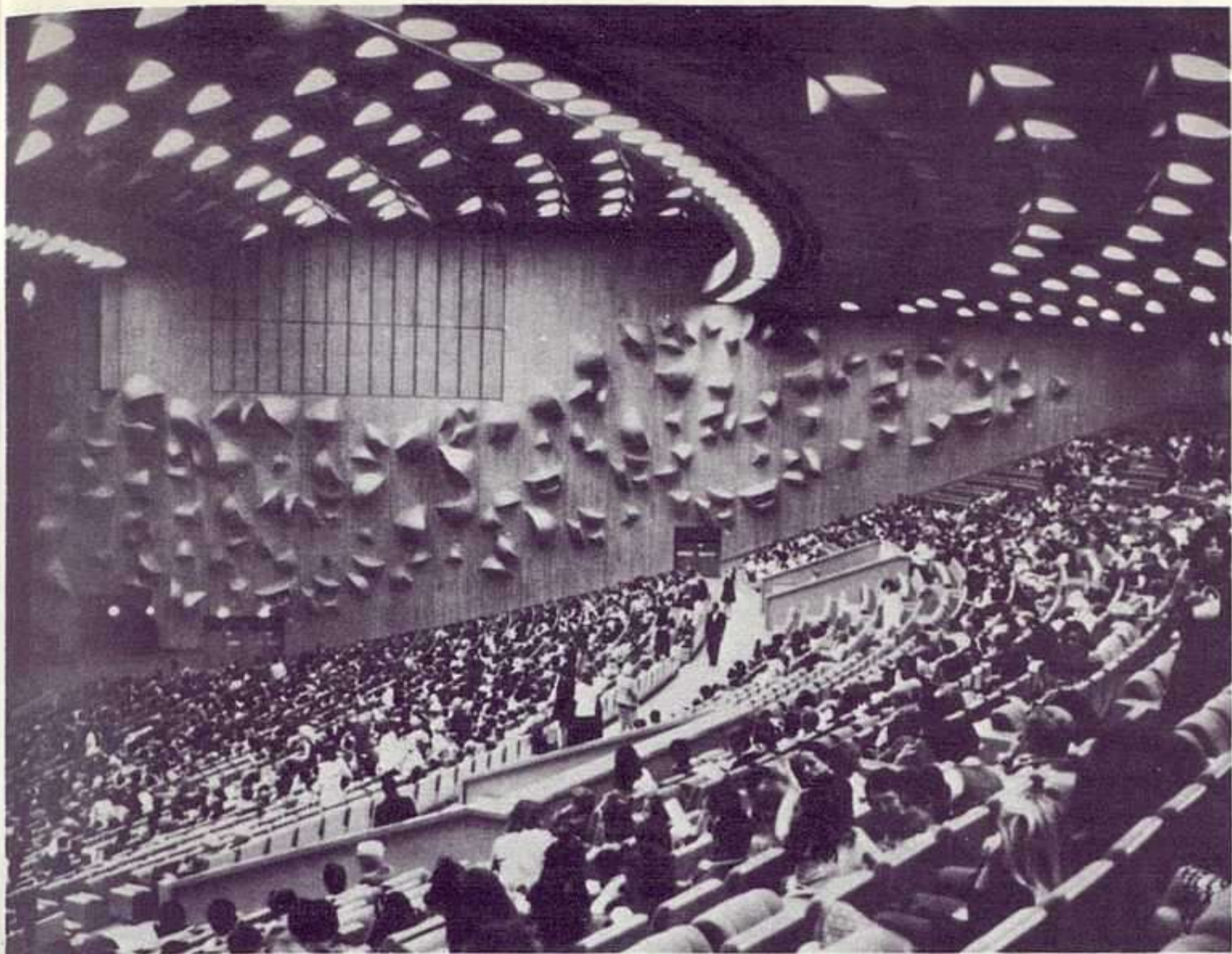
Giulini en Londres.

COLIN DAVIS Y SIBELIUS, EN PARIS

Harry Halbreich se lamenta, en sus modélicas notas al programa del concierto ofrecido en el Palais des Congrès por la Orquesta de París bajo la dirección de Colin Davis, del desprecio y del desconocimiento, por parte del público francés, de Sibelius. Dejando de lado el que lo mismo se puede aplicar al público de este lado de los Pirineos, no cabe duda de que la versión de la *Quinta sinfonía* del compositor



Elektra 1977: Birgit Nilsson-«Elektra» y Marta Szirmay-«Clytemnestra».



Paris: Palais des Congrès.

finlandés dada por el director inglés y la orquesta francesa constituye uno de los mejores remedios para lo que Halbreich llama, en sus citadas notas, "la última enfermedad infantil grave de la vida musical francesa". La interpretación de Colin Davis, llena de flexibilidad y elegancia, pone al descubierto la gran belleza formal de la rica estructura de la obra, que soporta una materia sonora fluida, cambiante, que, a través de diferentes atmósferas, va afirmándose triunfalmente, a la manera beethoveniana, exteriorizando un lirismo de grandeza hímica (recuérdese la cita textual del "Himno a la Alegría" hecha por las maderas en el último movimiento). Puede desearse para esta música un intérprete más apasionado o de mayor refinamiento sonoro —la Orquesta de París, en gran momento, tuvo ciertas rigideces, achacables, tal vez, a su escaso acercamiento a este compositor—; pero, indudablemente, creo no exagerar si afirmo que el Sibelius de Colin Davis es de una enorme importancia.

El programa se completaba con el "Divertimento" de *El beso del hada*, de Stravinsky, pequeña prueba de cómo el sentido del humor de un director puede "llenar" una música hueca, y las *Variaciones sobre un tema rococó*, de Tchaicowsky, donde tuve ocasión de oír a un joven e interesante violoncellista francés, Frédéric Lodéon, apasionado, vibrante y no exento de virtuosismo, al servicio de una música intranscendente.

OPERA EN PARIS: UNA POLEMICA "FLAUTA MAGICA"

Perdónese me el que vuelva a abrir este nuevo comentario con otra cita, pero lo creo inevitable en este caso. "La negación de la ópera" titula *Le Monde*, en primera página, la crítica de Jacques Lonchampt del estreno de la nueva puesta en escena de *La flauta mágica*. Los causantes de tal desafuero son, naturalmente,

Horst Zankl y Arik Brauer, responsables, respectivamente, de la dirección escénica y de la escenografía y vestuario. En línea con la opinión expresada por el crítico del vespertino parisense —o viceversa— estuvo la reacción del público que llenaba el "Palais Garnier".

¿Hasta qué punto tienen razón el "exquisito público" que frecuenta los estrenos de ópera en París y el señor Lonchampt? Es difícil precisarlo. A mí, si esto sirve de baremo, la parte visual y dramática de este montaje me gustó poco, por no decir nada. Los decorados de Arik Brauer tenían dos defectos fundamentales: poca imaginación y mucha y fea pintura, cuyo olor inundaba la sala. El decorador se empeña en sacar a escena ob-

jetos que parecen provenir de un hipotético museo de fallas valencianas, redimidas del fuego no precisamente por su belleza, y que tal vez por falta de espacio en el desván se conservan en trozos: aquí, unas manos; allí, una oreja; más allá, un trozo de montaña que se abre... Tuvo, además, la desgracia el polifacético Brauer —pintor, cantante y compositor, poeta, estudioso del folklore israelita, activista de la causa judía, etc.— de que las partes móviles de sus decorados no funcionasen bien, o incluso dejasen de funcionar, como ocurrió durante el segundo acto con el "aparato" volador que debía transportar a los "tres muchachos" (miembros del Coro Infantil Tölzer, de Munich, de donde vinieron expresamente para —y sin temor a exagerar— asombrarnos con su prodigioso canto y buen saber escénico: uno de los más grandes triunfos de la noche, sin duda), lo que nos deparó un intervalo forzoso adicional, que duró hasta que los técnicos de la escena se dieron cuenta de que aquello no tenía arreglo. La dirección escénica, por otro lado, careció de ritmo, de intención y, salvo algunos aciertos aislados —como el de "corporeizar" a los pequeños "papagenos" a medida que sus progenitores los soñaban en su dúo—, fue mediocre y aburrida, incapaz de mostrar el encanto y la magia que, según confesión del propio Zankl, eran los elementos esenciales de su montaje.

Dicho esto, me apresuraré a añadir que lo contemplado en París no es, realmente, como para salir en la primera plana de *Le Monde* en los tonos antes señalados. Confieso haber visto cosas mucho peores, más chaba-

canas, sin que por ello la reacción haya sido tan airada. Claro que es posible que los franceses piensen que, en París...

Me atrevería a resumir todo lo anterior diciendo que Zankl y Brauer han pagado su inexperiencia en el montaje de espectáculos líricos, pues *La flauta* no es, en absoluto, obra apropiada para constituir la segunda experiencia, caso de Zankl, o la primera, caso de Brauer. Pero ¿cómo es posible que un hombre del oficio de Rolf Liebermann, intendente general del Teatro, haya escogido a estos dos "novatos"? Parece ser que a quien Liebermann buscó en primer lugar fue a Ingmar Bergman, y que, al no poder convencerle, aceptó la recomendación de Karl Böhm en favor de Zankl, quien a su vez solicitó la colaboración de Brauer.

Desde el punto de vista musical fue, sin embargo, un montaje muy hermoso. Y toda la repulsa del público para con el equipo escénico se trocó, y en igual o incluso mayor medida, en entusiasmo para con Kiri Te Kanawa. La soprano neozelandesa es hoy intérprete principalísima de Mozart. Su "Pamina" alcanza momentos de belleza y emoción extraordinarios, siendo su voz fresca, amplia e igual, de un hermosísimo timbre. Su técnica mejora de forma notoria, y es ya, actualmente, consumada estilista. Su presencia en la escena borra automáticamente, gracias a su encanto, cualquier enojo por lo que la enmarca.

La dirección musical de Karl Böhm fue también extraordinaria. A estas alturas es difícil que Böhm cambie sus ideas respecto de esta obra, que tan bien conoce. Confiando en que su per-



Die Zauberflöte: Kiri Te Kanawa, William Nordan y Martti Talvela.



Die Zänberflöte: Horst Laubenthal y William Norden.

sonalidad en el foso es lo suficientemente catalizadora, no presta demasiada atención a los cantantes, esperando de éstos que sean ellos los que se esfuercen en seguirle. Böhm, hombre extraordinariamente eficaz en el foso, logró de la magnífica Orquesta y del gran Coro de la Opera de París resultados sobresalientes. Los dos finales tuvieron una gran fuerza y vitalidad.

Horst Laubenthal, tenor de treinta y ocho años, que sustituía al inicialmente planeado Peter Schreier, posee una voz bella y cálida. Su estilo es grande, siendo, hoy por hoy, uno de los

más interesantes tenores mozartianos. Pero estos puntos sólo fueron plenamente evidentes en el segundo acto. En el primero, nervioso y un tanto agarrotado, se mostró frío, inexpresivo, inseguro a ratos. Laubenthal es artista de temperamento frágil, muy irregular en los primeros momentos de sus actuaciones, sobre todo si éstas son de gran responsabilidad, pero capaz, si las cosas ruedan bien, de acabar afirmándose en la escena y dar la medida exacta de su capacidad, que no es poca. (¡Lástima que el "aria del retrato" esté tan al comienzo de la obra!) Gran



Die Zänberflöte: Kiri Te Kanawa et les Enfants.

"Sarastro" el de Martti Talvela, si bien, para mi gusto, resultó menos de lo que esperaba. El gigante finlandés fue uno de los más perjudicados por la puesta en escena. Muy bien asimismo Theo Adam en su papel de "Sprecher". Bien, a secas, el "Papageno" de William Workman, papel que ya había desempeñado en el montaje filmado de Peter Ustinov. Workman, barítono ligero, fue otro de los grandes perjudicados por la falta de dirección escénica. Eda Moser, "Reina de la Noche", apretada en su primera aria, cumplió, sin más, en la segunda.

La inseguridad fue una constante general de su intervención. Por el contrario, las "Tres Damas" (Helena Döse, Gillian Knight y Anna Ringart) se mostraron a gran nivel, muy conjuntadas.

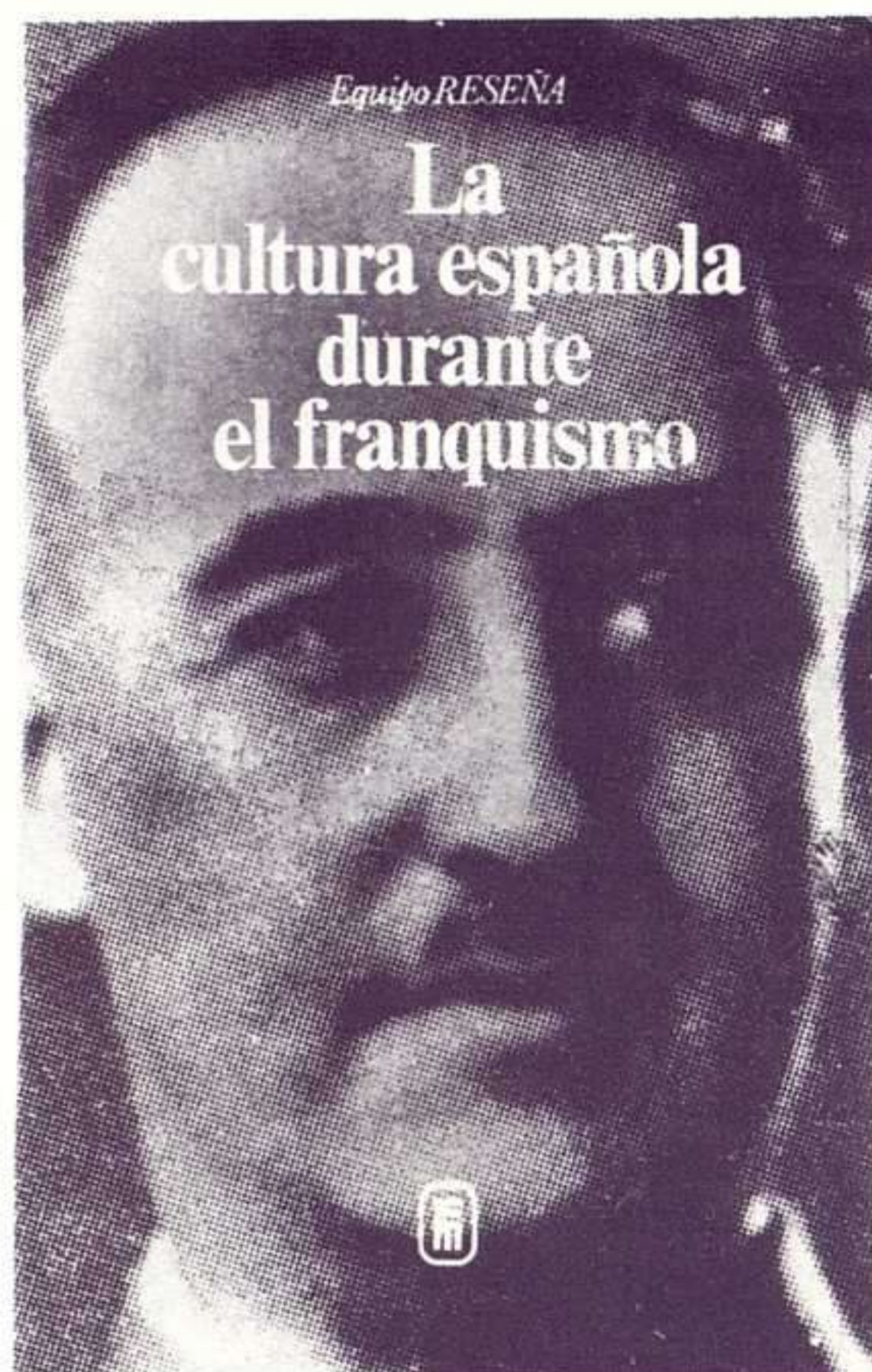
Sólo queda espacio para señalar que Franz Grudheber ("Monostatos") y Danièle Perriers ("Papagena") no desmerecieron del resto del reparto.

En resumen: una Flauta de gran calidad con floja, muy floja, puesta en escena.

F. PEREGRIN GUTIERREZ

COLECCION CULTURA-RESEÑA

Primer libro



LA CULTURA ESPAÑOLA DURANTE EL FRANQUISMO

- Una obra de consulta, realizada por un equipo de 31 especialistas, pertenecientes a la revista **Reseña**, que analizan los últimos cuarenta años de la cultura española.
- Diez amplios capítulos dedicados a narrativa, poesía, pensamiento, teatro, cine, radio, televisión, arte, música clásica y música popular.
- **Cuarenta páginas** consagradas al estudio de la música de este período, escritas por José Luis Pérez de Artea y José Luis García del Busto, redactores de RITMO: "La saga de la supervivencia", "La composición musical en España después de Falla", "Quince obras para una sociología musical del franquismo", "Sesenta nombres claves en la vida musical española" y bibliografía.
- Cronología comparada, año por año, desde 1939 a 1975, entre acontecimientos políticos y culturales más relevantes.
- Índices detallados de personas, grupos, equipos, organismos, instituciones, generaciones, escuelas, premios, festivales, disposiciones, tendencias y revistas citadas. Bibliografía al final de cada capítulo.

Precio: 380 ptas.

Pedidos a:

MENSAJERO — Apartado, 73 - Bilbao
y a

RITMO — Virgen de Aránzazu, 21. Madrid

ENRIQUE DE LA HOZ, Comisario de la Música, habla para RITMO



Enrique de la Hoz y Díaz es un profesional del periodismo, la música y el teatro que ha compartido su vida activa desde 1940 a 1977 entre Hispanoamérica y España, siempre en misiones técnicas, culturales e informativas. Ha residido en Colombia —durante dos etapas—, sumando quince años y ocupando los puestos de Director de programas y producción de la Radio Nacional de aquel país; Director de la Escuela Nacional de Arte Dramático; crítico de prensa y revistas; profesor de la Universidad Javeriana de Bogotá, y últimamente agregado de Información y Turismo de aquella Embajada de España. Otros tantos años en España —en tres etapas— lo sitúan en Radio Nacional de España y en la dirección de la revista *Música*, en la Subdirección General de Cultura Popular (rigiendo el organismo de los «Festivales de España»), y desde hace poco más de un año al frente de la Comisaría Nacional de la Música. Esta acumulada labor le ha proporcionado premios teatrales, musicales y cinematográficos (en este campo, a su película sobre la obra pianística de Albéniz, *Preludio a España*) y numerosas condecoraciones de primer rango de Italia, Portugal, Colombia y España, testimonios de sus servicios a la causa de la cultura. Libros, discos y una dilatada colección de artículos y ensayos constituyen el equipaje de una trayectoria y los perfiles de una personalidad.

En un país como el nuestro, todavía fuertemente centralista y de escaso rodaje democrático, administrar un sector de eso que llamamos «Cultura» es administrar la pobreza, tarea siempre difícil y las más de las veces ingrata. Desde el punto de partida de esta afirmación de base puede proponerse el siguiente concepto descriptivo de la Comisaría de la Música: «Aquel órgano central y muy relativamente representativo que, en España, administra las migajas presupuestarias con que se pretende mal sustentar a un sector marginal de la organización social y económica que se llama Música».

Es fácil comprender así que sobre la Comisaría de la Música hayan llovido dicerios, críticas, protestas, acusaciones y amargas quejas. Desde la puesta en cuestión de la institución en sí misma hasta la abierta discrepancia con la actuación personal de alguno de los hombres que más tiempo llevan vinculados a la Comisaría, el muestrario de los ataques, justificados los unos y olvidadizos los otros de que las consecuencias tienen siempre causas, es nutrido y variado. No obstante, la figura del actual comisario, Enrique de la Hoz (un año en el cargo), ha estado hasta ahora un poco en desenfilar del ángulo de tiro en las más radicales repulsas. Su personalidad sosegada, conciliadora, poco amiga de protagonismos, consciente de esa administración difícil de la pobreza que le ha sido encomendada, quizá no le haga objeto de entusiastas adhesiones, pero es evidente que tampoco ha atraído sobre él los más

virulentos rayos de las iras individuales o colectivas, lo que es una virtud.

Hemos indicado que el comisario no es amigo de protagonismos. Siempre ha hecho manifestaciones públicas concisas, contenidas y realistas. Sin embargo, hace tiempo que pensaba expresarse un poco más y exponer con la suficiente amplitud sus convicciones, sus ideas; también sus dudas y vacilaciones —o perplejidades—, en unión de sus esperanzas en cuanto hombre de la Música que tiene, además, la suerte o la desgracia de administrar sus actuales estructuras. En su despacho se produce el encuentro con el equipo de RITMO, y se produce en un plano, por supuesto, cordial, amistoso, porque lo que hoy interesa no es la «comparecencia» del comisario de la Música ante los lectores de nuestra revista, sino que, sobre la base de un cuestionario previamente convenido y a la vez flexible, Enrique de la Hoz hable libremente y sin agobios a las gentes de la Música del conjunto de inquietudes que conforman las líneas maestras de su pensamiento sobre la vida musical de España, sin perjuicio de que en otras ocasiones pueda volverse con más detalle o con acento polémico sobre algún aspecto de su ideario o de su gestión.

En todo caso, RITMO quiere agradecer aquí públicamente al comisario de la Música su presencia en nuestras páginas, abiertas en esta oportunidad, como siempre, a todas las voces que puedan ayudar al logro de esa vida musical más digna que es meta invariable de nuestra publicación.



Aulas y medios...



... para los músicos del mañana.

RITMO.—Señor comisario, comencemos con una cuestión previa que puede parecer obvia, pero que conviene plantear para tener un punto de partida claro: ¿es España un país musical, un país con Música y amor por ella?

COMISARIO.—No hay una sola óptica para juzgar la musicalidad del cuerpo social de España. Las regiones y su diversidad nos ofrecen distintos matices y gradaciones en la creación y asimilación de la música. Hay diferentes bases culturales. Una mirada a la historia, que siempre es un acto de fe en nosotros mismos, nos revela una España eminentemente musical desde Alfonso X o San Isidoro de Sevilla a Manuel de Falla; universalmente musical, cuando la polifonía de Tomás Luis de Victoria o la tecla de Antonio de Cabezón se proyectaron en la Europa del siglo XVI. La música española tiene un lugar importante en el contexto de la cultura mundial. En el siglo XIX, que es un siglo de cambios profundos, de revoluciones y evoluciones, irrumpen en nuestra música los nacionalistas Albéniz y Granados. Ya en el siglo XX, con la sombra vital de Pedrell, Falla llega más allá del nacionalismo, forma en un grupo de primera línea y se sitúa junto a Strawinsky, Ravel o Bartok... Y cuando este mismo siglo llega a su mitad con una enorme carga de rupturas y fórmulas nuevas, también España está presente en los catálogos musicales del mundo con nombres como los de Cristóbal Halffter, Luis de Pablo o Tomás Marco. No cabe duda: España fue y sigue siendo un país musical desde la plataforma de los creadores.

R.—Bien; pero ¿cabe respuesta parecida al trasladarnos al plano del no profesional, del hombre que no vive de, por y para la Música; del pueblo, en definitiva?

C.—Sí, sí; claro que sí; porque no en balde es el nuestro un país muy rico en cultura popular. Pero hay una sombra amenazante: lo genuinamente popular se está confundiendo con lo populista o lo populachero, que es otra cosa, sin más autenticidad que la del mercado de consumo, y ello por crasa incultura musical o falta de «culturización» de ciertas capas sociales. El desarrollo de los medios de comunicación nos trajo la llamada «música de consumo», producto industrial que pretende igualarnos en gustos, por supuesto que de dudosa calificación estética. Este fenómeno crea servidumbres inconcebibles, hipotecas colonizadoras. Y nos dejamos llevar por la corriente. En otros lugares los campos están más delimitados. Tomemos, por ejemplo, nuestro folklore: si nos descuidamos, ese vario, múltiple, pasmoso catálogo folklórico español —del que parte toda la subsiguiente cultura propia— va a ser pura arqueología o, a lo sumo, espectáculo mistificado populista. La razón de ello está, posiblemente, en que los viveros, las fuentes étnicas y raciales se taponan o escamotean cuando lo popular se manipula o se tergiversa llevándolo al comercio de la moda, a esa música condicionada a pautas industriales para que sea flor de un día. En cuanto a sectores sociales concretos, es evidente que hay una zona bastante ancha de la clase media, la burguesía de este tiempo, que es indiferente o está virtualmente de espaldas a las instancias culturales de la Música.

R.—¿Podría ampliar el análisis de esta situación y exponer posibles soluciones?

C.—Sí, por supuesto. En relación a las presiones industriales que padece la música «popular», confío en la Universidad y en otras zonas de la juventud, realmente interesada por esa «polifonía» del mundo actual que, por poner un ejemplo claro de lo que quiero decir, supieron crear los «Beatles», pero no sus irritantes imitadores. El problema «burgués» de este tiempo es, por el con-

trario, más complejo. ¿Y por qué? Porque no se ha llevado la Música a la escuela, al Bachillerato, al taller o a la fábrica. En esa zona social indiferente la Música se tiene todavía como un lujo de ricos, y se ignora apriorísticamente. O se cree que es un capricho de «snobs»..., y se sigue ignorando. Esta ignorancia, en términos generales, se sigue compartiendo por el empleado, el funcionario medio, los ejecutivos de multinacionales o los agentes de la sociedad de consumo; son aquellos a quienes importa un bledo la posibilidad de asistir a un concierto. Y esto es un problema serio, porque la recuperación para la Música de estos sectores me parece dudosa. Las aficiones han sido guiadas hacia otros espectáculos más fáciles y elementales. Se trata de núcleos sociales que, tras el trabajo, vegetan en ocios pasivos, porque los activos no se han planificado debidamente. La sociedad musical futura la tenemos en el niño, todavía en el adolescente. Ante ellos hay que situar la Música como materia de valor humano, de goce, de alegría espiritual, de recreo, de diversión y de estudio; pero nunca como una disciplina árida e impracticable, sobre todo para quien no va a ser músico profesional, ni se debe pretender que lo sea, pues para ello deben estar las Escuelas de Música y los Conservatorios. La musicalización en la Escuela básica, en el Bachillerato y en la Universidad es algo muy sutil, ya que si en los Conservatorios se pueden contrastar las vocaciones, en las áreas de las enseñanzas generales, y con un concepto absolutamente popular de la materia, la Música tiene que saber conquistar devociones. Y todo ello en el marco más amplio de la formación humanística del hombre —y en el que la Música es un poderoso factor contribuyente— como vía de acceso a una sociedad más libre, más justa, menos agresiva; mejor, en una palabra.

R.—Dijo usted al principio que «las regiones nos ofrecen distintos matices y gradaciones en la creación y asimilación de la Música». ¿Puede desarrollar sus ideas sobre este tema?

C.—Volvemos a lo popular, al fin y al cabo la zona más sana de nuestra geografía política. Las «élites» de las grandes capitales quedan aparte. ¡Estaría bueno que no existieran! La afición más auténtica hacia la Música la encontramos, por ejemplo, en los pueblos del país valenciano, en donde hay una Federación de Asociaciones Musicales que agrupa a más de trescientas, cada una con su banda de música, y cada banda ejerciendo de profesor inadvertido para cursos populares de iniciación a este arte. Las bandas de aficionados de Valencia, de las que salen magníficos profesionales, mantienen una especie de wagnerismo reverencial. Encontramos la gran afición, por ejemplo también, en el área vasco-navarra y desde el instrumento de la voz. En Vascongadas, a la hora de la música, todo es un colosal orfeón. Si en Valencia nos encontramos con el espíritu de Wagner, en Euskadi habita Bach. A su vez, Cataluña se concentra fundamentalmente en Barcelona, donde en cultura musical —y en todas las culturas artísticas— es rica por su casa, como suele decirse. Para resaltar la connotación musical de Barcelona sólo hay que citar unas cuantas cosas: la estupenda masa coral de aficionados que es el Orfeó Catalá; la multiplicación de coros en toda Cataluña; el Palau de la Música, que no es un «cine», sino una ejemplar sala de conciertos (en la que también sobrevive el wagnerismo), y el Liceo, único teatro en España con temporadas regularizadas de ópera y «ballet».

R.—Retornemos al centro. Usted, con amplia experiencia organizativa en el terreno cultural, en España y en América, se reintegró a España en los sesenta para crear la Orquesta Sinfónica de la Radiotelevisión Española. ¿Qué puede decirnos acerca de su inter-

vención en la constitución de esta Orquesta y sobre su evolución posterior, ya que para algunos se ha desviado de su idea original, que era la de no reproducir los esquemas de la Orquesta Nacional?

C.—Yo sólo fui el brazo ejecutivo de una operación cultural demandada por el ministro de Información y Turismo, a la sazón, Fraga Iribarne, y dirigida por el entonces director general de Cultura Popular y después ministro de Educación y Ciencia del primer Gobierno de la Monarquía, Robles Piquer. Hoy, la Orquesta de la Radiotelevisión Española es un gran conjunto que no ha perdido, al madurar, el «quid» que caracterizó su nacimiento: brio personal, dinámica, deseos de tocar bien. Indudablemente, la Orquesta fue preparada para actuar en todos los frentes de la Música, tanto para el «repertorio» como para la creación contemporánea. De sus pasos iniciales, su período formativo, se encargaron el maestro José María Franco, que era la veteranía, y Cristóbal Halffter, que era la juventud creadora. Sus primeras actuaciones se produjeron en el Festival Mundial de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea, en Madrid, en mil novecientos sesenta y cinco, lo que pareció señalarla. Vino inmediatamente Igor Markevitch como primer director. Markevitch, gran batuta del mundo, imprime carácter —qué duda cabe— e incorporó su personalidad a la Orquesta. La verdad es que pronto tuvo el conjunto un gran poder de convocatoria ante el público tradicional de conciertos, que mantiene hasta hoy, a la vista está. La Orquesta está bien gobernada por sus titulares, Enrique García Asensio y Odón Alonso..., y por esa «batuta» del orden y la buena forma de su delegada, Inmaculada de Borbón.

R.—Pasemos ahora a la Orquesta Nacional, de la que también unos dicen que está en decadencia, que no es lo que fue, que su programación es incoherente, que es una orquesta no nacional, sino de Madrid. ¿Cómo ha encontrado usted a la Orquesta Nacional de España y cuál es su presente y su futuro?

C.—La Orquesta Nacional me es familiar y entrañable porque —también— la vi nacer. Se nutrió de hombres de «escuelas» procedentes de las dos magníficas orquestas que alimentaban la vida musical madrileña antes de la guerra civil: la Sinfónica de Fernández Arbós y la Filarmónica de Pérez Casas. La Nacional, pues, nació siendo ya una buena orquesta, esto es indudable. Cuidada y trabajada por Ataúlfo Argenta, director no ya inolvidable sentimentalmente, sino un gran director europeo, muerto prematuramente, se convirtió pronto en la joya del sinfonismo español de todos los tiempos. Sigue siéndolo, por encima de juicios cicateros. Rafael Frühbeck la ha mantenido con la gran forma que Argenta le imprimió, agregando su propia personalidad. Y para no evadir la precisión de la pregunta, diré que la Nacional continúa, a mi juicio, en el bien ganado lugar de joya de la música sinfónica española, que es su presente, y ello permite predecir una buena andadura de futuro. Por otra parte, afirmo que responde en amplia medida a su carácter de «nacional». Lo que ocurre es que no se puede tener el don de la ubicuidad. Si, como todas las orquestas de su condición del mundo, ha de cumplir con la realización de temporadas de conciertos regulares en su sede, y su sede es la capital de la nación, como sucede en Viena, París, Washington, Praga, Londres o Buenos Aires con sus homólogas, el tiempo disponible para salir a provincias o al extranjero es forzosamente limitado. Aun así, la Orquesta Nacional de España todos los años visita varias capitales españolas, las que son físicamente posible, y a veces sale al extranjero. Concretamente, en mil novecientos setenta y seis su «extensión sinfónica» se ha producido en Alicante, Palma de Mallorca, Toledo, Granada, Santander, San Sebastián, Huesca, Logroño, Barcelona, Liria (Valencia) y Murcia. Once ciudades, después de ofrecer en Madrid un centenar de conciertos en su curso habitual. En los planes de mil novecientos setenta y siete hará otro tanto. Y hay algo muy importante por encima de los buenos deseos y el esfuerzo: son necesarios los locales aptos para la música, ya que en modo alguno esa aptitud se suple con las acústicas y condiciones de teatros y salas cinematográficas. Que la Orquesta Nacional debe seguir visitando toda la periferia del eje madrileño en la forma más óptima posible, es cosa obvia; que habría que crear un «duplicado» de la Orquesta Nacional de España con función itinerante, es un proyecto que venimos acariciando como algo posible; pero que ello se ha de producir después de potenciar a orquestas regionales y provinciales descentralizadas, plan a todas luces prioritario, es algo incuestionable. Por último, para hablar de la programación de la Orquesta Nacional de España he de hacer una precisión: no hubiese procedido, por mi parte, adoptar una actitud revisionista retroactiva, que no habría conducido a nada. He respetado los compromisos que encontré establecidos, como no podía ser menos, pues una entidad de esta naturaleza se «programa» con mucha antelación y está ligada al mercado internacional de solistas y directores. Ahora bien, mirando hacia adelante, la programación, delicada y compleja, aunque parezca cosa de coser y cantar vista desde fuera, no se hará unilateralmente, ni siquiera en la simbiosis dirección de la Orquesta-Comisaría de la Música, sino con una Junta integrada por cabezas pensantes y criterios válidos de nuestras áreas musicales.



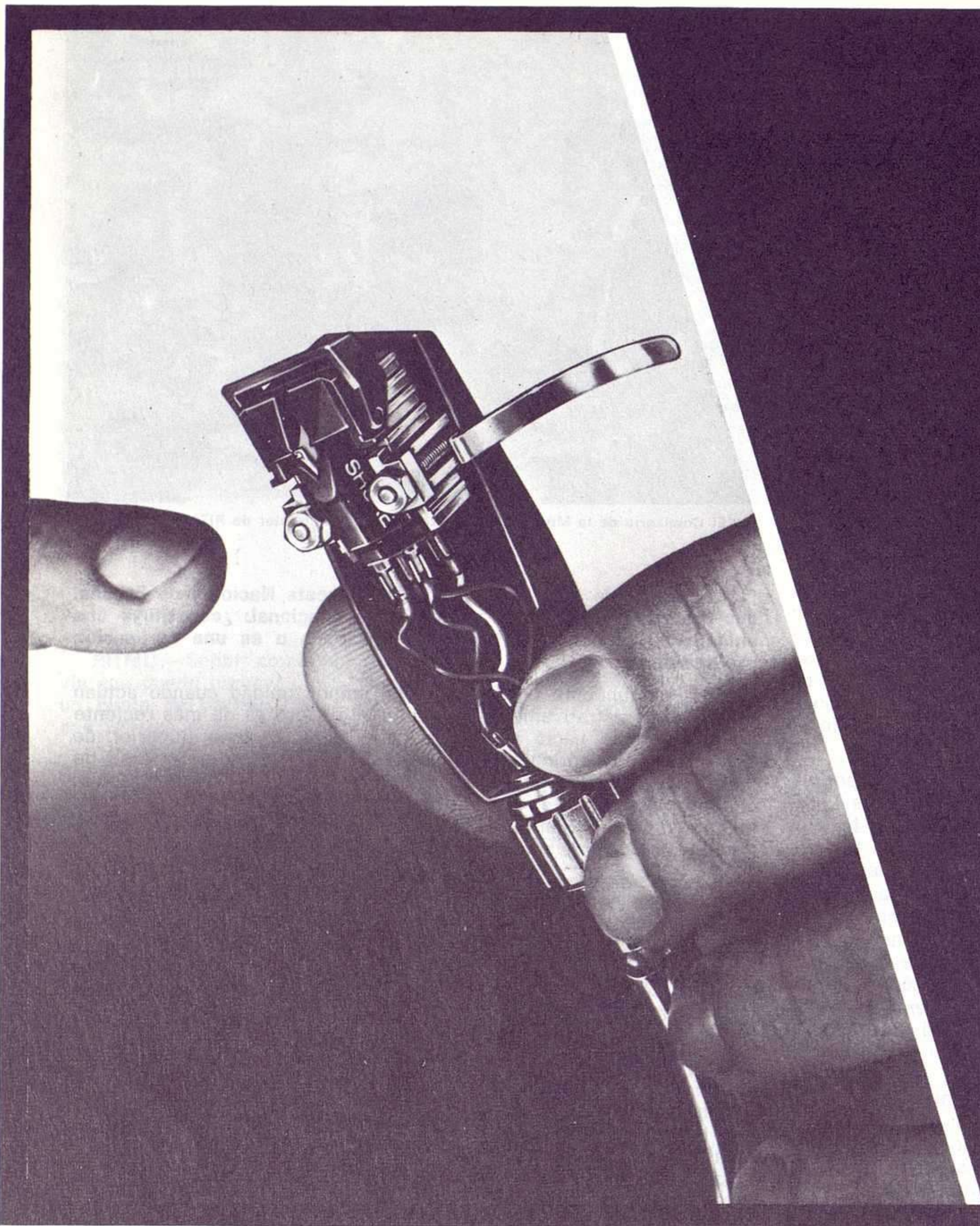
El Comisario de la Música con el director y el subdirector de RITMO durante la entrevista.

R.—Antes de dejar el tema de la Orquesta Nacional de España, una precisión conveniente sobre el Coro Nacional: ¿constituye una unidad con la Orquesta Nacional de España o es una agrupación independiente?

C.—Por supuesto que constituyen ambos unidad cuando actúan juntos. Administrativamente, y dado que el Coro es de más reciente creación y que nació como producto de la Escuela Superior de Canto, son dos entidades independientes. Estamos en la tarea de unificarlas, pues propugnamos la integración y no la atomización. El Coro Nacional es un instrumento muy valioso, que hay que mantener con las calidades técnicas y artísticas que le ha conferido su creadora y directora, Lola Rodríguez Aragón.

R.—Entremos en algunos problemas concretos de la vida musical de España. Usted sabe que RITMO ha insistido varias veces, en los últimos meses, en la ausencia histórica de política musical. Incluso, con motivo de las elecciones generales del quince de junio, hemos dirigido un cuestionario «político» a los principales partidos concurrentes. ¿Qué programa de política musical propondría el comisario de la Música?

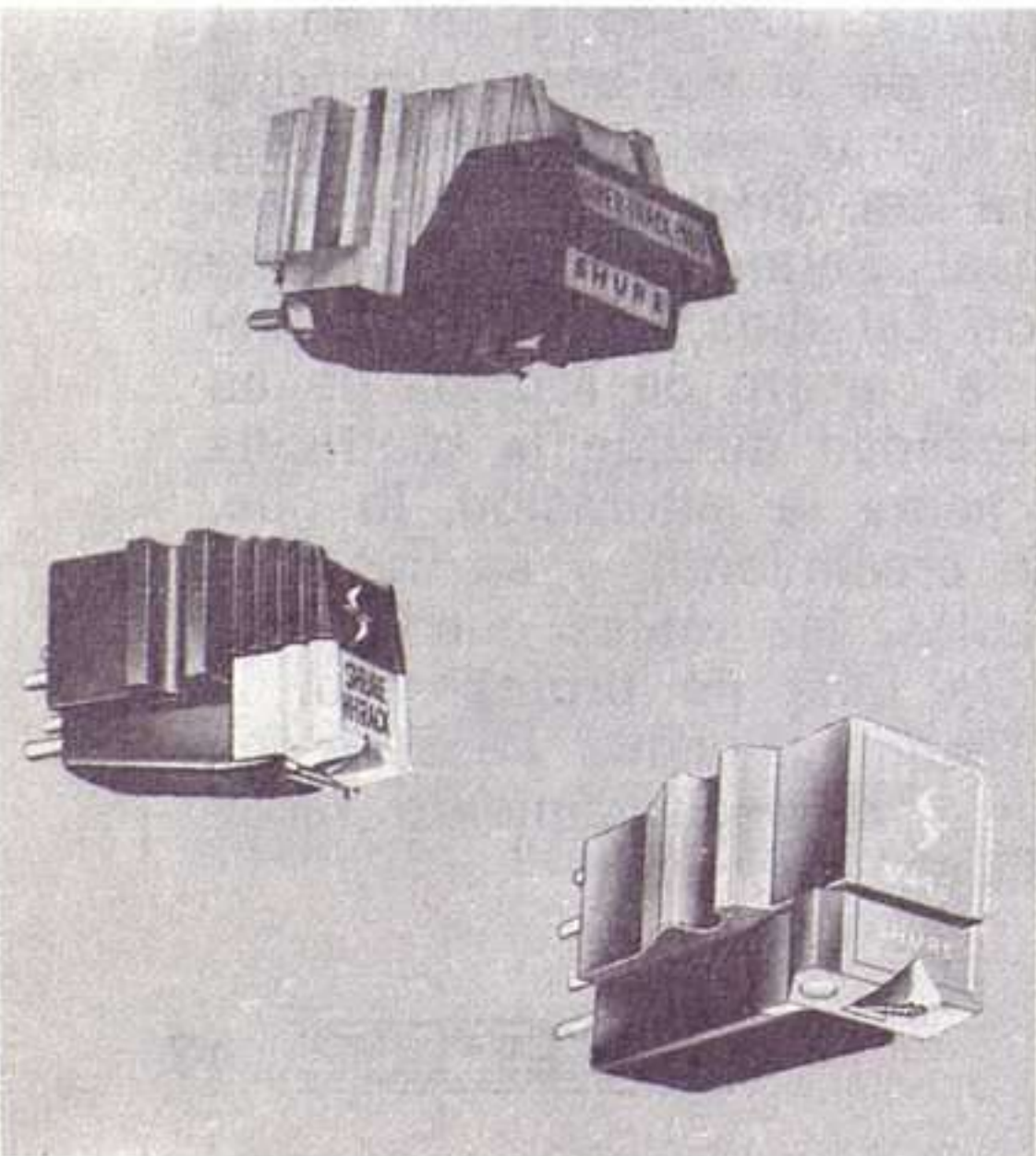
C.—Conviene detectar, ante todo, los sectores de la vida musical que requieren atención prioritaria, por ser los más necesitados. En primer término, me preocupa hondamente el desequilibrio del mercado, que deberá estar regulado en el futuro próximo por una ley, esa que la Música no ha tenido nunca. La vida musical está compuesta por diversas familias o células de producción, de ejecución y de participación. La problemática es variable. Ahora están en la superficie de los problemas sociopolíticos que pueden afectar a la Música conflictos que afectan a uno u otro sector: unos, antes ocultos; otros, reprimidos por una serie de fronteras impracticables; los más, impulsados por mejorar los niveles de la cultura musical en España. Requieren tratamiento urgente, según el «dossier» que tengo sobre la mesa, estas cuestiones: la antigüedad de las enseñanzas, la precaria vida musical de las provincias, la excesiva concentración centralista, el desempleo en algunos sectores profesionales... Todos son temas estrechamente interrelacionados. Por ejemplo: las enseñanzas se han quedado viejas por inmovilismo, producido, a su vez, por la ausencia de esta materia en la docencia general. Pensemos que la Música aparece formalmente considerada como tema de estudio y formación en la Ley general de Educación de mil novecientos setenta; pensemos que la Ley no ha sido todavía desarrollada en este sector mediante un instrumental normativo; pensemos en el retraso que llevamos, con el tiempo invertido en otras cosas. Ahora se está ya en proceso de estudio, de compulsación de los muchos y complejos factores concurrentes para la actualización de las estructuras en que nos movemos. Está previsto el tránsito de la Música a la Universidad, naturalmente que en su grado superior; pero antes de comenzar a formar licenciados y doctores, que van a ser en el futuro los responsables de la educación de la sociedad española, es indispensable la actualización de lo que se viene haciendo, y la planificación de la cultura musical sin dirigismos, y la reestructuración de la formación profesional. Para empezar, hay que descongestionar un complicado Plan de Estudios, el de mil novecientos sesenta y seis, desde el que la carrera de Música no es una, sino varias, y enfrentarse a la realidad de que la matrícula de los Conservatorios crece y crece hasta la saturación, lo que, inevitablemente, produce una crisis de crecimiento, y en sus tensiones aparecen la insuficiencia de aulas, las malas condiciones en la conservación de los edificios, la falta de profesorado, la metodología desfasada (la misma de hace cincuenta años) y los gritos urgentes que piden la revisión y el encauzamiento racionalizado de las modalidades profesionales.



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.



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

Brazo o tocadiscos _____

Cápsula _____

Amplificador _____

Pantallas acústicas _____

Nombre _____

Dirección _____

Población _____



R.—¿Qué soluciones ve usted para una situación tan crítica como la que descubre su análisis?

C.—veamos: renovar estructural y metodológicamente la enseñanza de la Música y ensanchar su programación como materia de formación cultural en la Enseñanza General Básica y en el Bachillerato. Son dos procesos de evidente urgencia y soluciones prácticas. Y a plazo medio, la integración de la Música en la Universidad, como está, digámoslo de paso, en los países culturalmente desarrollados.

R.—El diagnóstico de una situación básica de crisis revela, a nuestro juicio, una grave inadecuación estructural. El país es centralista y la vida musical también lo es. ¿Es culpable el centralismo de esta crisis y, más concretamente, de la precaria vida musical de las provincias?

C.—No es suya toda la culpa, aunque tenga una buena parte, dada la vieja estructura, casi monopolística, de los recursos del Poder. Yo no he sido nunca centralista. Procedo de la periferia de Madrid y creo conocer un poco el estado de necesidades culturales que demandan los núcleos provinciales y regionales, demandas urgentes que sólo una equilibrada y pendular descentralización puede remediar. Y debo decir también que la otra parte culpable de cierta orfandad musical la tiene la pura y simple sociedad, proclive en exceso al espectáculo menor, recelosa del producto cultural. La cultura se ve mimetizada por el ocio ínfimo y vulgar, por la producción de «consumo» y por una vida de entretenimiento relativamente fácil. Y volvemos al punto más negativo del problema: en un amplio sector de las enseñanzas, la información musical y su mensaje han brillado mucho tiempo por su ausencia. A nivel de cultura social, los núcleos humanos de provincias han tenido fiestas musicales donde las han podido tener, una vez al año, con un festival, una semana, una decena, casi de regalo (lo que a mí me parece un error, y por ello estamos en proceso de corrección), y luego..., nada o muy poco a lo largo del resto del año. Hablo desde una panorámica general y generalizadora. Las capitales que han podido llegar a disponer de una orquesta a trancas y barrancas —seamos realistas—, o en las que funcionan sociedades filarmónicas, entusiastas y esforzadas, salvan mejor el honor por la cultura musical; pero todas, las que no tienen apenas nada y las que tienen algo más, están necesitadas de una «remodelación» a tenor con los tiempos.

R.—Su respuesta nos lleva a plantear el problema de las orquestas llamadas «no estatales». Parece que tienen asignado un papel importante en su programa de política musical, ¿no es cierto?

C.—Así es. Por supuesto que el protagonismo principal corresponde —y debo insistir en el problema visceral— a la instalación vital de la Música en las enseñanzas, porque es el futuro. El protagonismo segundo deberá estar en la Universidad, en las Facultades de Música. Y el protagonismo inmediato es la orquesta, en efecto, aglutinante de la vida sociomusical local. Una ciudad importante sin orquesta es un cuerpo al que le falta un miembro. Creo que estamos «tocando» uno de los puntos de la vida cultural española. Esas orquestas «no estatales» han nacido y han intentado desarrollarse en los últimos años en un número no inferior a tres docenas. Viven o, mejor, sobreviven enmarcadas en Patronatos locales y provinciales con modestas fuentes financieras, y entre los resultados no correctos —si hemos de ser serios— encontramos el de la semiprofesionalidad. Y estallan las crisis por la supervivencia, porque las subvenciones otorgadas por la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural son insuficientes, dadas las



La Orquesta Ciudad de Barcelona y la Coral Sant Jordi en la XIII Semana de Cuenca.

limitaciones del capítulo global para estas atenciones. Con las asignaciones actuales es imposible resolver adecuadamente la situación de estas orquestas. Hay que habilitar fórmulas útiles y realistas, que, a mi juicio, son las siguientes: primero, cancelar la política de «parches» económicos, que si tuvo razón de ser un día, ya lejano, ahora es sólo pan para hoy y hambre para mañana; segundo, desterrar la imagen del Estado paternalista y la de una Comisaría de la Música como casa de la caridad; tercero, abrir una nueva etapa partiendo de los presupuestos, y no sólo económicos, que permitan la planificación de la vida musical del país; cuarto, configurar un «mapa musical de España» (en ello estamos ya), para saber dónde nos encontramos en este campo al detalle, qué hay y qué necesitamos.

R.—¿Puede usted precisar un poco el presupuesto que requiere la reactivación de la vida musical provincial?

C.—Será un avance absolutamente informal. En un primer proceso operativo trienal o quinquenal hay que reactivar y profesionalizar literalmente a veinticinco orquestas regionales y provinciales, diez de ellas —las regionales— con plantilla de la centuria, y quince de carácter provincial, con fórmula de la llamada orquesta «clásica» (conjunto que puede interpretar un ancho repertorio tradicional y dar a conocer el de música contemporánea)... Cuando hablo de «profesionalización» y de «profesores» opero desde la más ortodoxa semántica, y ello quiere decir que tales profesionales deben estar pagados con todo el decoro de su rango y, naturalmente, trabajar, en consecuencia, dentro de un programa de actuaciones públicas regularizadas, de ciclos de conciertos escolares y universitarios, y de una extensión a ciudades periféricas a su base. El costo de esta operación tiene dos valores, que se complementan. Uno inicial, de infraestructura, con gastos de instalación, representados en salas de conciertos, de auditorios. Sin lugares adecuados donde manifestarse, estaría incompleto el plan. Esto «tuvo» una valoración estimada en el Cuarto Plan de Desarrollo, «non nato», como se sabe. Pero como la idea es válida técnicamente, habrá que actualizarla en sus contenidos económicos. Y la otra parte, el sostenimiento de las veinticinco orquestas, no representaría más de lo que puede costar, por ejemplo, unos cinco kilómetros de autopista. La financiación podría realizarse imponiendo el capital a terceras partes y por tres estamentos tipificados: el Estado propiamente dicho; los Patronatos, integrados por fuentes económicas de Ayuntamientos, Diputaciones, Cajas de Ahorros y la empresa privada; y la última tercera parte, mediante la adquisición en taquilla de conciertos públicos para una población potencial de cuatro millones de espectadores distribuidos en unos mil conciertos por temporada, aproximadamente. Estoy hablando, es obvio afirmarlo, de un país normal, de una España en orden de marcha y con una economía normalizada. Todo lo que deseamos y aspiramos a tener pronto, cuando en este país alguna vez las cosas dejen de ser transitorias y provisionales.

R.—Mientras la vida musical de las provincias, la cotidiana, languidece falta de esa planificación a que usted se ha referido, las Semanas, Decenas, Quincenas, Jornadas y similares manifestaciones parecen a muchos despilfarro, prolongación más o menos encubierta del centralismo, un lujo cruel en medio de la miseria general. ¿Qué piensa usted de todo esto?

C.—Pues pienso, y creo poder saber, que de todo hay en la viña del Señor. La primera desagradable sorpresa que recibí al llegar a este despacho fue que la Comisaría de la Música y algunas de sus operaciones tenían bastante mala prensa, tanto por una fundamental falta de información hacia el público y los medios informa-



La Orquesta y el Coro Nacionales en el Teatro Real.

tivos, y en cuanto al ordenamiento y distribución de la Música desde el Estado, y me refiero a lo que han hecho mis antecesores..., como por razones extramusicales. Los festivales de Música diseminados por el territorio nacional, que constituyen una actividad importante de la Comisaría, tienen, a partes más o menos iguales, críticas y aplausos; consenso popular o grandes vacíos; son rentables culturalmente o impermeables ante la sociedad en que se proyectan. Por lo tanto, no se puede hacer tabla rasa con cualquiera de una de las vertientes. Se necesita la serenidad de juicio para objetivar el problema. El éxito o el fracaso suelen depender del lugar, del grado de madurez cultural del presunto auditorio, de la sensibilidad o afición de su público... Se ha operado bastante, creo, desde hipótesis uniformistas. O se han «cortado» trajes desde el mismo patrón unidimensional. Son distintas las reacciones que pueden producirse en Barcelona o en Sevilla, en La Coruña o en Valencia, en Almería o en Bilbao. Lo que se diga del despilfarro es toda una exageración y un aspecto juzgado con cristal de aumento y con irresponsable ligereza, sin la previa información que determina un juicio de tal clase. No se puede despilfarrar lo que no se tiene. Con un presupuesto extraordinariamente inferior al mínimo de las necesidades atendibles, despilfarrar sería hacer milagros. Otra cosa es que los recursos se deban pesar y medir con rigor, cuidando minuciosamente la justicia distributiva.

R.—¿Quiere usted decir que continuará la política de festivales?

C.—Veamos: el festival anual de una ciudad debe ser la culminación de su «temporada» musical. Los festivales de Música se inventaron en Inglaterra hace mil años, con ese sentido. Si no hay temporada regular, el hecho será, en la mayor parte de los casos, forzado y artificial; ello con independencia de que sea una «fiesta» para la ciudad, pero sin más incidencia que la del tiempo en que se desarrolla, ocho, diez o quince días al año. La discontinuidad posterior es el vacío. La inversión y el esfuerzo no se corresponden con el propósito, bueno en sí mismo. En nuestro caso español ocurre que unos cuantos festivales se han institucionalizado y han quedado insertos en la vida cultural de otras tantas ciudades. Esos tienen que ser potenciados, enriquecidos en su carta de naturaleza y legitimidad. Prescindir del Festival Internacional de Música y Danza de Granada (junto al de Santander, el más antiguo) sería, aparte de un puro disparate, suprimir a España en el calendario de los festivales europeos y su más singular y bella manifestación cultural. Lo que hay que hacer con el Festival granadino es «popularizarlo», mas sin que pierda el grado de alto nivel conquistado en veinticinco años de continuidad y superación. Alcancé a estar en la edición del año pasado, casi monográfica por estar dedicada al Centenario de Falla, y comprobé cómo su incidencia se proyectó en la ciudad, sobre todo en la gente joven. El tradicional «smoking» alternó democráticamente con el atuendo informal de la juventud. Pasando a otra manifestación muy diferente dentro de lo musical, sería absurdo que se pudiera ver suprimida la Semana de Música Religiosa de Cuenca. Y en cuanto a otras Semanas y Decenas, cada cual deberá defender sus posiciones y poner la cuota de participación que le corresponda. Y sigo creyendo que no se debe empezar la casa por el tejado. Me parece que primero hay que sostener en una ciudad la vida musical permanente, y que el festival tiene que ser, como antes decía, el gran colofón. Barcelona ha rehecho muy bien su Festival Internacional después de la grave conflictividad que sufrió en mil novecientos setenta y cinco. Segovia tiene un público perfectamente receptivo para su Semana de Música de Cámara. En Murcia, la Semana de Música para la Navidad deberá seguir siendo una gran fiesta cultural, pues lo merecen el desvelo y apasionamiento de sus promotores locales. Liria, un pueblo de doce mil habitantes agrícolas, ejemplifica y hace honor a su título de «Ciudad de la Música» no sólo por tener dos espléndidas bandas, sino por ser capaz de organizar y financiar en su mayor parte un festival, en mil novecientos setenta y seis, que tuvo como eje los conciertos de la Orquesta Sinfónica de Viena, dirigida por Giulini. En Palma de Mallorca se dan perfectas condiciones físicas para realizar festivales de resonancia internacional, por su magnífico Auditorio y porque Palma ofrece otro ejemplo de capacidad local para programar y para invertir dinero en cultura musical; esto es, un ejemplo descentralizador. La Quincena Musical Donostiarra, la más antigua manifestación española de esta clase, no es sino un gran festival de Música. Y si nos detenemos un momento en la ópera, por tratarse de un tipificado sector de la cultura musical, habría que recapitular así: la sociedad barcelonesa sostiene al Liceo; las sociedades de «Amigos de la Ópera» se esfuerzan —y hay que ayudar a que se superen— en Bilbao, Oviedo, Valencia, La Coruña, Vigo, Las Palmas y algún intento menor más. En definitiva, hay que registrar la existencia de una notoria vida musical en bastantes lugares de la geografía española, potenciada, claro está, por los «denostados» festivales, que sirven, además, para poner de manifiesto a todos la existencia de un país, éste nuestro, de vieja y riquísima cultura, que ha dado al mundo —y sigue dando— nombres artísticos y culturales de primer grado, primerísimo en todas las gamas del arte y del pensamiento. Sin ánimo «chauvinista» alguno, si reunimos en un cuadro, en una fotografía hecha historja, a Cervantes, Lope de Vega, Calderón, Velázquez, Goya,

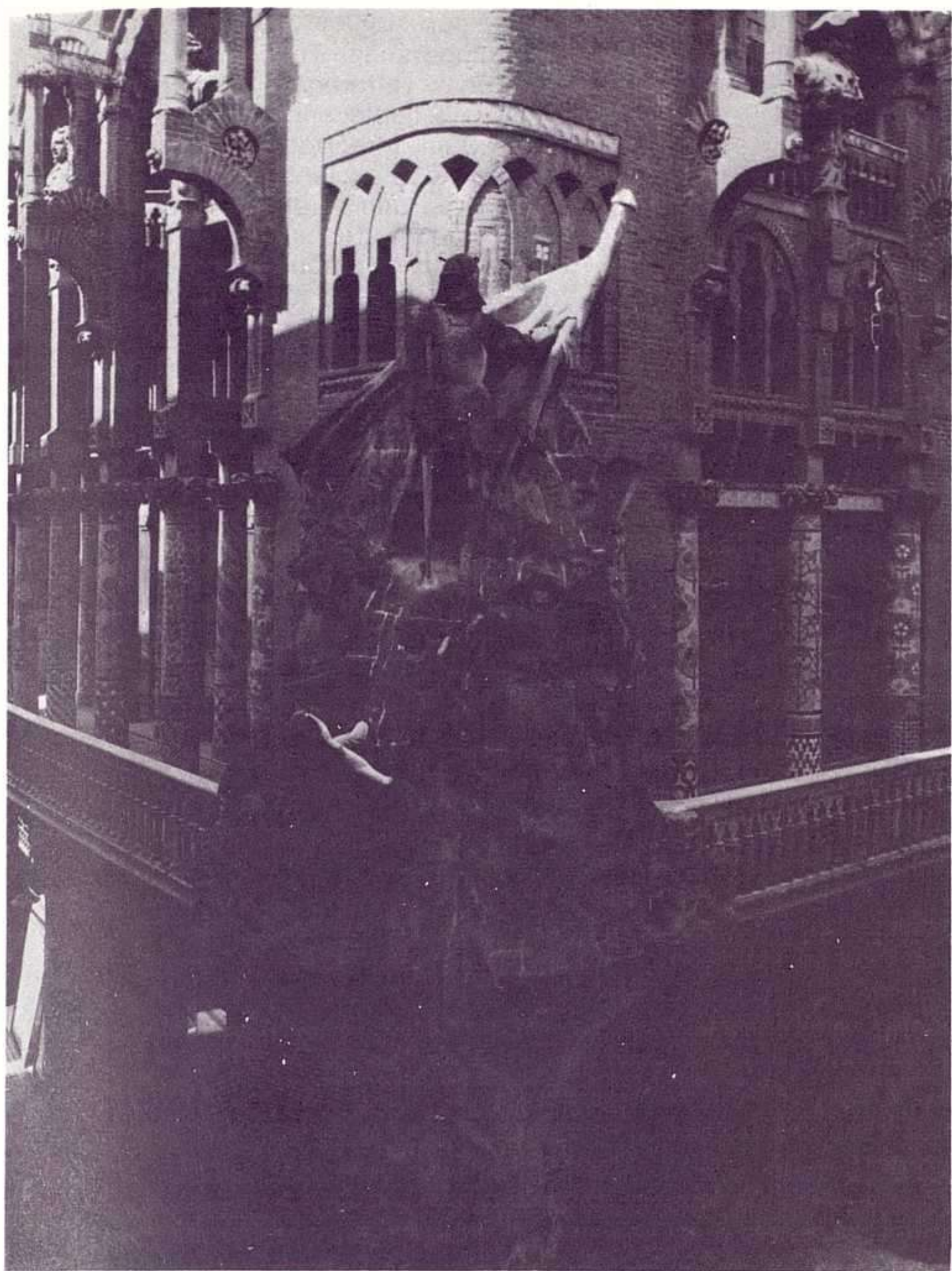
Picasso, Falla y Casals, el mundo entero nos da una ovación. Y si en arte actual tenemos que comparecer ante un tribunal exigente (de Música), se nos otorga un sobresaliente —y a cada cual lo suyo— con las respectivas guitarras de Segovia y Yepes, el arpa de Zabaleta, las voces de Victoria de los Angeles, Montserrat Caballó, Teresa Berganza, Alfredo Kraus, Pilar Lorengar, Plácido Domingo, Pedro Lavirgen... Bien; se trata de no dejarse llevar por espejismos ni dormirse sobre los laureles dados por el genio personal de nuestros «divos»; se trata de estar despiertos, activos y prestos para superar otros niveles comparativamente bajos.

R.—Como usted ha dicho, «nos hemos detenido en la ópera». Resulta que, justamente, estamos ahora en el Teatro Real, cargado de historia, sede de las principales manifestaciones sinfónicas de España, y al tiempo marco para la añoranza. En este poderoso edificio, enmarcado en cuatro espacios con la constante de la realeza española, las plazas de Oriente y de Isabel Segunda, y las calles de Carlos Tercero y Felipe Quinto, se alberga un complejo artístico y pedagógico múltiple, que es pilotado desde el despacho del comisario, curiosamente circular. Pero el Teatro Real, sin embargo, no es hoy teatro. Desde mil novecientos sesenta y seis es albergue de conciertos, y el gran órgano que cierra el antiguo escenario parece decir: «Nunca más». La pregunta que siempre surge cuando se pone el pie en el Teatro Real, y ahora estamos en su corazón, es ésta: ¿ópera permanente en Madrid y en toda España? ¿Sí o no?

C.—La respuesta, para mí, es obvia: claro que sí. Y no hay que «resucitar» el tema; no está muerto, sólo en hibernación... y en consulta, para añadir matices, para incorporar ideas a los proyectos..., puesto que son varios. Recapitulemos aquí también, para que no falte la coherencia en mi exposición del tema. Cuando el Teatro Real era una aparente ruina, abandonado por todos los poderes públicos, desde mil novecientos veinticinco, a la más incierta de las suertes, en los años sesenta estuvo cerca su posible recuperación para la ópera, borrada de una vez la leyenda negra de su estado ruinoso. Al Teatro Real lo ha condicionado mucho, por no decir todo, la política imperante en la primera mitad del siglo veinte. Fue un ente físico lleno de contradicciones e indecisiones. En los años sesenta, como se sabe, apareció un mecenazgo para la ópera en Madrid, otorgado por la potente Fundación March. Se echaron las campanas al vuelo... prematuramente, como luego habría de demostrarse. Se convocó un concurso internacional entre arquitectos, se premió un proyecto polaco, se desestimó después y se diluyó en la nada; se adjudicó la construcción al segundo premio, ganado por un arquitecto español con la colaboración de otro austríaco. Y hubo un solar cedido por el Ayuntamiento de



Granada: Nuestro Festival Internacional decano.



El exterior del Palau, sede sinfónica de Barcelona.

Madrid... Pero pasó el tiempo y todo quedó reducido a una deprimente inocentada, cuyo testimonio está en la portada de un diario madrileño del veintiocho de diciembre de mil novecientos sesenta y nueve, si no recuerdo mal. Paralelamente se reconstruía el Teatro Real con dimensión —o limitación, seamos realistas— de sala de conciertos; pero, claro, hay que pensar que si ya estaba en marcha el proyecto Opera March, no iba a haber, de golpe, dos teatros para la ópera en una capital tantos años huérfana de ella. También paralelamente se producía una tercera dimensión del tema: el nacimiento del Festival de la Ópera de Madrid, que aparece por la conjunción de la entonces (seguimos la referencia a los años sesenta) recién creada «Asociación de Amigos de la Ópera», entidad que ha venido «poniendo» el público, y la entidad «Festivales de España», del Ministerio de Información y Turismo, empresa encargada de la organización y contratación. A todos les guiaba un propósito claro: excitar la afición a la ópera en la capital de España ante el poder posible —tan indiferente, salvando las excepciones salvables— y ante las generaciones jóvenes, a las que no les cabe el entendimiento de este teatro lírico más que como un molesto fantasma del pasado. Este equívoco se mantendrá mientras los profesionales del cazurrismo detractor no miren al exterior y traten de conocer el culto a la ópera en Nueva York, Moscú, Londres, París, Varsovia, Praga, Pekín, Viena, Buenos Aires y, obviamente, toda Italia. El Festival de la Ópera de Madrid ha subsistido. Con la llegada de la década de los años setenta se reverdeció el tema en los periódicos. Dos magníficos críticos musicales polemizaron: Enrique Franco, a la sazón «la Música» en *Arriba* (ahora en *El País*), y Antonio Fernández-Cid, entonces y ahora «la Música» en *A B C*. Terció el director titular de la Orquesta Nacional, Rafael Frühbeck, defendiendo la hegemonía sinfónica del Real. E intervino a su vez en el diario *Ya* Carlos Robles Piquer, con juicios de valor que ponían el péndulo de la crispación en su sitio, o sea, la moderación. Hoy, aunque la situación parece haber retrocedido al punto cero inicial, no es así. Hoy existen algunas ideas claras y propósitos que pueden tener una firmeza evidente si confiamos en que éste es un país evolucionado desde el año veinticinco, y ahora no sólo para la lid política, sino para la sensibilidad social y la del poder ante los problemas de la cultura. Si yo mismo no tuviese esa confianza en el futuro, dentro de mi modestia, no estaría barajando proyectos aquí ni trabajando en asuntos como éste de la ópera en Madrid.

R.—Concrete un poco más, por favor, sus ideas y propósitos. ¿Usted aboga por un teatro de nueva planta o por la reconversión del Real, con todas sus consecuencias, en teatro de ópera?

C.—Al no tener nada, soy partidario de una solución, sea la que sea. Pero como esto sería una evasiva, les diré que, personalmente, me gustaría, si de preferencia se trata, que la capital de España tuviera un teatro moderno, de nueva planta, para espectáculos o temporadas de ópera y «ballet». Yo pienso en un modelo de teatro actual, entre otros, sobre el que poder tomar nota: el Teatro Nacional de Santo Domingo, en la República Dominicana, que lo cito porque me correspondió prestar asistencia técnica por cuenta de España para ponerlo en marcha y realizar la temporada inaugural, en mil novecientos setenta y tres. Conozco los más modernos teatros de ópera del mundo, como, por ejemplo, los de la Alemania Federal nacidos tras la última contienda mundial, y el de Ginebra, modelo de instalaciones técnicas. Y los clásicos de Italia y la Unión Soviética; pero el de Santo Domingo es el que prefiero poner de relieve, por considerarlo el más adecuado a las necesidades que tenemos. Ahora bien, si las decisiones de quienes tengan que decir la última palabra se inclinan por la reconversión del Real, me parecería de perlas. En un seminario que organizó la Comisaría Nacional de la Música en Toledo, en mil novecientos setenta y cinco (yo no estaba en España y sólo tengo referencias), se llegó a esta conclusión, apoyada incluso por personajes que anteriormente no eran partidarios. De ese seminario quedó un libro. Bien; de hecho hay que pensar en la posibilidad de ese poder de decisión para el futuro inmediato—que existe potencialmente—, si se presenta un proyecto serio, razonado, convincente... y posible.

R.—¿Existe ya tal proyecto? Si es así, ¿cuáles son sus características fundamentales? Además, ¿dónde se desarrollaría la actividad sinfónica madrileña si el Real vuelve a ser teatro de ópera?

C.—Existen suficientes antecedentes técnicos, aunque no hayan sido hasta el momento más que el «fantasma de la ópera». No olvidemos que se han venido produciendo fracasos en cadena. El más ostensible es quizá la frustración del Real al limitarlo a sala de conciertos. En mis puntos de vista, las actividades de ópera y conciertos en este teatro (órgano incluido) pueden ser compatibles, si bien convengo en que, de todas formas, una sala más de conciertos en Madrid siempre será «un lujo necesario para la cultura»..., como lo pueda ser para la Universidad un complejo de Facultades. Mis razones son éstas: primero: el Teatro Real de Madrid es inmenso, mucho mayor de lo que a simple vista parece; segundo, la técnica y la mecánica actuales permiten el montaje y operatividad de ámbitos escénicos con perfecta compatibilidad. No, no estoy soñando. Cuando pienso en este tema del Real y la ópera me gusta recordar algún pasaje musical de ya viejos tiempos. Al iniciar su andadura la Orquesta Nacional íbamos a sus conciertos del teatro «María Guerrero» dos docenas de personas. Si a alguna se le ocurrió soñar con llenos permanentes en una gran sala de dos mil espectadores, se le llamaba poco menos que paranoico. Esa sala, que es el actual Teatro Real, tiene ahora cinco conciertos sinfónicos semanales llenos hasta los topes. Además, el tan cacareado problema de la falta de visibilidad de un cierto número de localidades laterales de la sala—sin extenderme ahora en pormenores técnicos, demasiado prolijos y acaso poco interesantes para una entrevista—no existe realmente, porque es de fácil corrección. Apoyarse en esa faceta para recusar la transformación, creo que es un puro sofisma.

R.—Hasta aquí el problema de la ópera en Madrid; pero antes hemos preguntado: ¿ópera en Madrid y en toda España? ¿Cree usted que hoy, en nuestro país, es concebible un teatro de ópera central, aislado y, consiguientemente, muy discutible y discutido? ¿Cuáles son sus ideas sobre este aspecto?

C.—Poner en tela de juicio la «necesidad» del teatro de la ópera en Madrid es desconocer lo que ocurre en el mundo, o ganas de eliminar la capital del país. Pregunto yo: ¿acaso la ópera principal, o central, o matriz de los países en que esta circunstancia escénica es normal no son las de Berlín, Moscú, Viena, Pekín, Praga, Milán, París, Buenos Aires... y varios otros teatros de ópera en provincias o departamentos? Esto ya no es centralismo, sino epicentro, porque la capital es como el motor al coche, el timón al barco, la batuta a la orquesta, la «esencia de un orden que la Música establece», según Platón. Dicha una afirmación así, el planteamiento para las óperas «estables» en provincias sería bastante similar al que hemos expuesto sobre la vida sinfónica, con las variantes y las fórmulas de un mercado condicionado internacionalmente. ¿Detalles? La asistencia del Estado (estamos suponiendo que la ópera de Madrid sería del Estado, como en todo el mundo) se puede producir con el préstamo y trasvase a una red de teatros asociados de un instrumental básico: materiales técnicos y artísticos, giras de los cuerpos estables centrales, directores y escenógrafos y una serie de cosas, en fin, que abaraten los costos de producción y permitan una multiplicación de lo que sacrificadamente se viene haciendo ahora.

R.—Otro problema quizá más olvidado, quizá menos ostensible, pero también preocupante: el «ballet». ¿Conoce usted la situación del «ballet» en España?

C.—Pues el «ballet», en España, lo importamos... y casi, casi tendríamos que importar al público «balletómano». En este campo

está todo por hacer (y que no se molesten quienes sabemos que realizan esfuerzos aislados). No tenemos, como bien se sabe, ese «Ballet Nacional» que tiene todo país que se precie. Problema, pues, que hay que atacar de frente y con audacia. Para no confundir las cosas, debo decir que no me estoy refiriendo a lo que se ha venido llamando «ballet español». La danza española (ahora un tanto en «off»), especialmente la que se ha basado en nuestra riqueza folklórica, cumple o ha cumplido su espléndida misión. Hay que rendir homenaje y pleitesía a Antonio, a Pilar López, a Mariemma, a Gades, a María Rosa, a Luisillo, a todos estos artistas realmente valientes, realmente «artistas» y realmente representativos del baile español por el mundo, que los ha llenado de aplausos. También hay que levantar monumentos, brillantes monumentos, a los Coros y Danzas de España, un fenómeno que hay que haberlo vivido fuera de aquí para valorar honestamente lo que ha hecho. Pero como se trataba de hablar de «ballet» y está todo por hacer después de **El amor brujo** y de **El sombrero de tres picos**, y todo por crear para un «ballet-ballet» con repertorio internacional de ayer y de hoy, pongamos el caso en paralelo con el de la ópera estable, y no consumamos más tinta ahora.

R.—En este apretado repaso a la situación musical de España, a su diagnóstico y a su terapéutica, es imprescindible hablar de la actividad creadora. ¿Cree usted que los compositores españoles están suficientemente atendidos?

C.—Yo creo que la atención sociológica y «oficial»—y desde la Corte de Weimar a nuestros días—al arte y a sus creadores nunca es «suficiente». Pero vayamos por partes. Supongo que la pregunta se refiere, en buena lógica, a los compositores que llamamos jóvenes, para no entrar aquí en enojosas distinciones estéticas. Entonces resulta que los «jóvenes compositores españoles» son, por antonomasia, los de la pléyade que aparece, se desarrolla y se manifiesta aquí y en festivales, con gran consenso, entre los años cincuenta y sesenta. Al poner algunos nombres propios que identifiquen a los sucesores de Rodrigo, Mompou, Monsalvatge, Palau, Gerhard, Bautista, Esplá y varios más que han sido creadores aquí y en el exilio, estaríamos mencionando a Cristóbal Halffter, Luis de Pablo, Bernaola, Barce, Miguel Alonso, Castillo, Guinjoan, Benguerel, Moreno Buendía, Peris, Tomás Marco, Arteaga, García Abril, Leonardo Balada... El grupo que acabo de citar (y pido perdón por

cualquier olvido involuntario) es, por supuesto, nuestra mayor potencia creadora de música contemporánea. Todos los citados han venido siendo objeto de «encargos» reiterados (oficiales, por supuesto, pues la Empresa privada «no suele encargar» todavía estas cosas); todos, o casi todos, poseen importantes premios; todos han hecho honor a su condición de importantes compositores insertos en las estéticas actuales. Creo que ni ellos, ni las entidades que han hecho posible su obra, pueden tener quejas mutuas. Las series de obras de «encargo» en España están a la cabeza, cuantitativamente al menos, de lo que en este orden de cosas sucede en los países occidentales. No contemos los del Este, porque allí la música se escribe, calibra y difunde de otra manera. Bien; yo creo que nuestros compositores «vitales» no están satisfechos y que anhelan justamente algo más: que sus obras no estén limitadas a una sola audición, la del estreno, para convertirse en fósiles inmediatamente; y que nuestra sociedad musical sea más permeable a su música. En cuanto a lo primero, se impone considerar la cuestión en la tan deseable forma «política para la Música», y reestructurar repertorios integrando las obras nuevas que «pasan» las barreras por sus valores intrínsecos y objetivos. En cuanto a lo otro, la permeabilidad del público, pertenece al proceso de información y de formación del que hasta ahora hemos carecido; pero este proceso es de alcance y plazos nada cortos, lo que comporta en el tiempo venidero una servidumbre inevitable. Aquí nos encontramos otra vez con que la Música debe estar en la Escuela y en la Universidad. Y con que los profesores que impartan esta materia no podrán limitarse a explicar Bach, Beethoven, Mozart o el **Concierto de Aranjuez**, de Joaquín Rodrigo. Tendrán que «saber» explicar a Cristóbal Halffter y a De Pablo. Y a su vez han debido aprender y asimilar en los Conservatorios las músicas de Marco o Encinar o Rojo. Y así sucesivamente... Y ahora vienen los «más jóvenes», los nuevos, los novísimos, los que llaman a las puertas de los atriles, de las salas de audición, de la radio, de la televisión; puertas que hay que tener abiertas. Y para terminar este bloque sobre nuestros compositores, lo que necesitan con urgencia y perentoriedad es una editora nacional para sus obras (o una Sección de Música en la Editora Nacional); es decir, aquello que, para nuestra vergüenza, no tuvieron Falla ni los compositores de su entorno. La Música española está necesitada, en sus generalidades, de soplos de aire fresco, y para que se produzcan sin intermitencia hace falta esa Editora de Música.

R.—He aquí otra cuestión complicada: la música en la radio y en la televisión. ¿No existe una reglamentación de espacios, un convenio o sistema de porcentajes de música culta en las antenas?

C.—Pues si existe, que sí ha existido, todo esto se ha quedado vulnerado y obsoleto. Habrá que partir virtualmente de cero, porque la música ligera de consumo ha invadido los espacios arrolladora e industrialmente. Esto pasa ahora en España, porque en otros países—puedo dar testimonio de ello—conviven en equilibrio la subcultura y lo otro. Claro que se me puede decir que aquí también hay convivencia, pues en el primer programa de Radio Nacional predomina lo ligero en alternativa con lo «serio» de los canales segundo y tercero (planificados, sin duda, para áreas de escucha minoritaria); pero no se trata de que exista una parcela que salve el honor de la música radiada, sino de establecer dispositivos legales: el primero, determinando obligatoriamente los porcentajes lógicos y justos para cada una de las músicas, entendiendo lo correspondiente a la que llamamos «cultura» como una obligatoria función social, no de simple consumo; como un compromiso de los dirigentes de la sociedad para la sociedad a la que se administra; y el segundo, estableciendo la premisa de que la radiodifusión privada esté obligada a tener en sus plantillas laborales orquestas y conjuntos «de concierto» (para entendernos), de grupos corales y de ciclos de música «viva»; es decir, lo mismo que ahora se hace desde los giradiscos hipotecados por lo «pop», el «rock» y sus derivados eurovisivos. Se cumpliría una función múltiple: servir el derecho a la cultura del individuo, crear puestos profesionales de trabajo, atenuando un paro que en este momento es dramáticamente alarmante; servir de cauce expresivo y banco de pruebas para los compositores que aún no han tenido acceso al disco, a la sala de conciertos, y, en fin, imponer en el capital de la cultura una buena cuota.

R.—Al final, señor Comisario, lo más difícil. En estos momentos de cambio político son muchos los que esperan de la nueva Democracia mejores tiempos para la Música en España. ¿Cómo concibe usted una organización democrática de la vida musical? ¿qué papel asigna en ella a la Comisaría de la Música u organismo equivalente, si es que cree usted que debe subsistir una institución parecida a la actual Comisaría?

C.—Contesto que yo también espero mejores tiempos para la Música en España. ¿Que cómo concibo una organización democrática de la vida musical? Lo acabo de exponer a lo largo de la entrevista. Mis palabras son producto de la experiencia, del estudio de lo que hacen los demás y de la voluntariosa intención de incorporar a una política para la Música los sentimientos, las células vivas de nuestra cultura y los deseos y necesidades de la sociedad. He vivido y he trabajado muchos años en países democráticos...



Las Decenas de Sevilla fueron una de las más nombradas actividades de la Comisaría.



y alguna experiencia tendré, digo yo. No cacareo la democracia, la ejerzo y la practico cada día y en cada momento. Sobre si la Comisaría debe subsistir o cambiarse por otro organismo paralelo, les diré que en un Estado liberal y moderno (implícitamente democrático, claro está), es indispensable un organismo de esta naturaleza, y lo de menos es el título que lleve: Instituto, Comisaría, División (como los americanos), etcétera. Ahora bien, el organismo deberá estar suficientemente dotado para administrar sus contenidos debidamente. Si—por encima del programa de la política para las cosas que se ha puesto de relieve en nuestra charla—RITMO desea más concretas puntualizaciones, a título personal les hablaré de los NOES y SIES que radicalizan los componentes de una administración democrática de la Música:

- NO a la pobreza de medios y SI a las dotaciones apriorísticamente justificadas.
- NO al «ordenancismo» y SI al ordenamiento de los valores.
- NO al centralismo absorbente y SI a la justicia distributiva descentralizadora.
- NO a la improvisación y SI a la planificación.
- NO a la minimización de la familia musical española y SI a su jerarquización y valoración profesional.

Y después de estos cinco puntos de una medalla con las dos caras, deseo referirme a una muestra sobre las circunstancias en que la institución del Estado encargada de los asuntos musicales debe asumir un cierto protagonismo, sea por compromisos históricos (como el que citaré) o por «cubrir» lo que desde otros estamentos no se atiende. La muestra es reciente, de mil novecientos setenta y seis: las conmemoraciones centenarias de Manuel de Falla y Pablo Casals, que le ha correspondido celebrar al Ministerio de Educación y Ciencia a través de sus instrumentos culturales, la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, la Comisaría Nacional de la Música, el Servicio de Publicaciones del mismo Departamento... Informativamente, y sin entrar en juicios de valor, como es lógico, puedo recordar que se han llevado a cabo concursos internacionales de composición, de interpretación y de periodismo; se han hecho «encargos» de obras a siete compositores españoles actuales para editar (ya editado) un «libro de oro» a Casals; toda la obra de Falla, toda, se ha ofrecido y reiterado por la Orquesta Nacional en el Teatro Real (también la ha dado la Orquesta Sinfónica y Coros de la Radiotelevisión Española) y en las salidas a provincias; el Vigésimo quinto Festival Internacional de Granada estuvo dedicado a Falla y su obra; en todas las Semanas, Decenas, Quince-

nas, Jornadas, ciclos de intérpretes y de divulgación musical, el repertorio pianístico, el de voz y piano, el **Retablo**, el **Concerto**, Falla no ha faltado. Ya en la primavera de este mil novecientos setenta y siete se han celebrado los últimos conciertos de homenaje a Casals en el Palau de la Música, de Barcelona. Y en el Real de Madrid, el Coro Nacional, la Orquesta Nacional y Rafael Frúbeck han estrenado, por fin, la versión definitiva de la gran obra póstuma de don Manuel, terminada por Ernesto Halffter: la debatida, descreída, discutida **Atlántida**, que logró el éxito merecido por su periplo gestatorio de cincuenta años.

R.—¿Desea usted añadir algo más que considere de interés para esta Revista y sus lectores?

C.—Para esbozar un programa completo de «una política para la Música» haría falta un espacio todavía bastante más amplio que el que con tanta generosa hospitalidad acaba de conceder RITMO. A la Revista deseo felicitarla por su ya larga perseverancia como portavoz periodístico e informativo de la Música en España, y por sus actuales innovaciones dinámicas y críticas, por su afán de servicio a una causa noble... Y ya que hemos hablado con pleno uso de la libertad y la sinceridad, recomendar al brioso equipo que rompe lanzas por la Música desde las páginas de RITMO que la virtud también está en el fiel de la balanza: ni iconoclastia, porque acaba uno siendo devorado por ella, ni olvido de los cimientos de la historia, sobre la que hay que construir todo lo nuevo. Y, finalmente, a los lectores les diré que todo lo relatado responde a una gran dosis de fe y confianza en quien puede ayudar a la Música en España y a que ésta tenga el lugar socio-cultural que deseamos. Voy a poner el punto final recogiendo el hilo de una imagen que hace unas semanas deslizaba sutilmente Federico Sopeña en un comentario sobre los conciertos en Madrid: que antes el «palco» pudo estar vacío; que ahora el «palco» no está vacío.



Ahora el «palco» no está vacío.

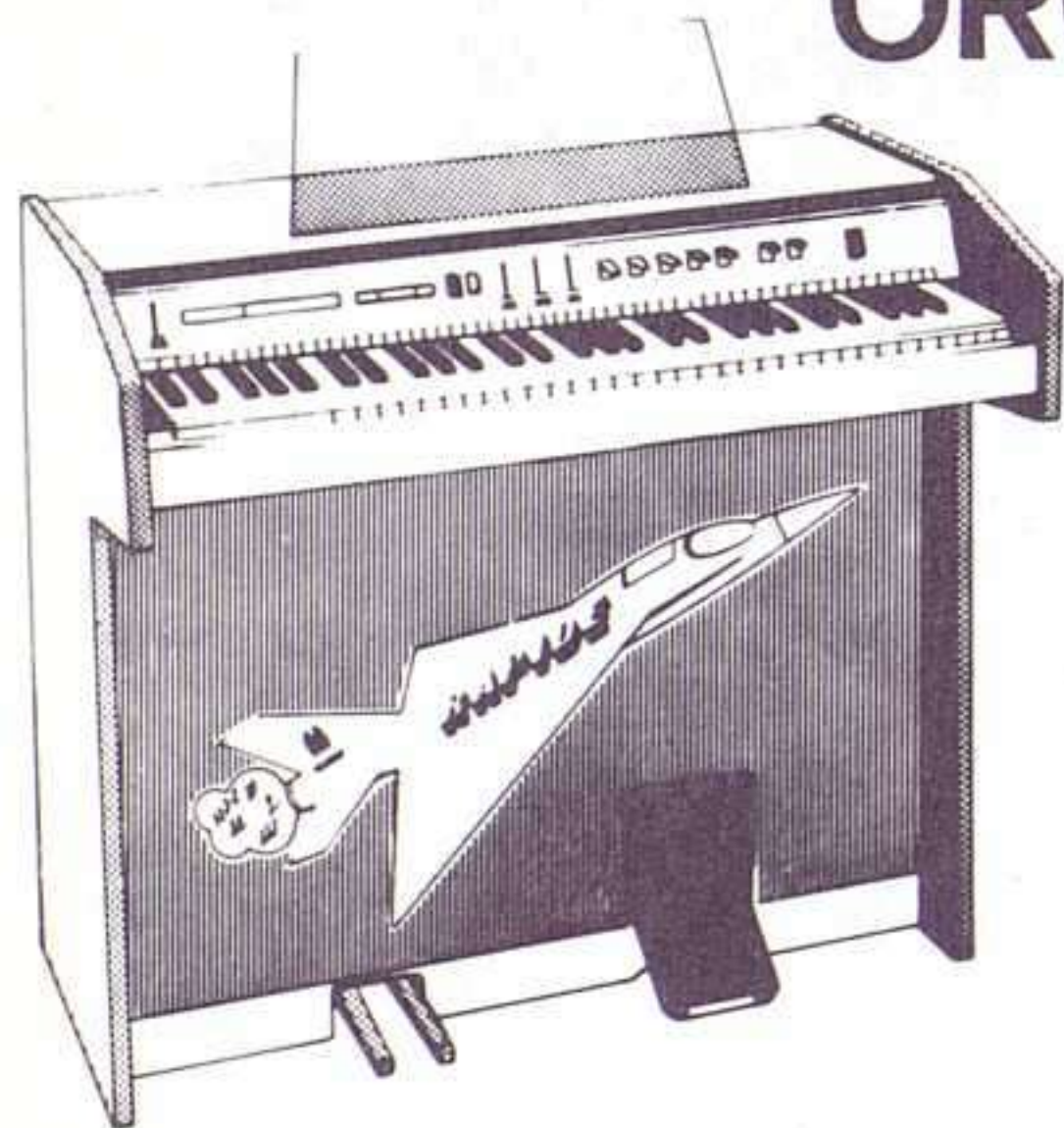
MAXPER

«la música»

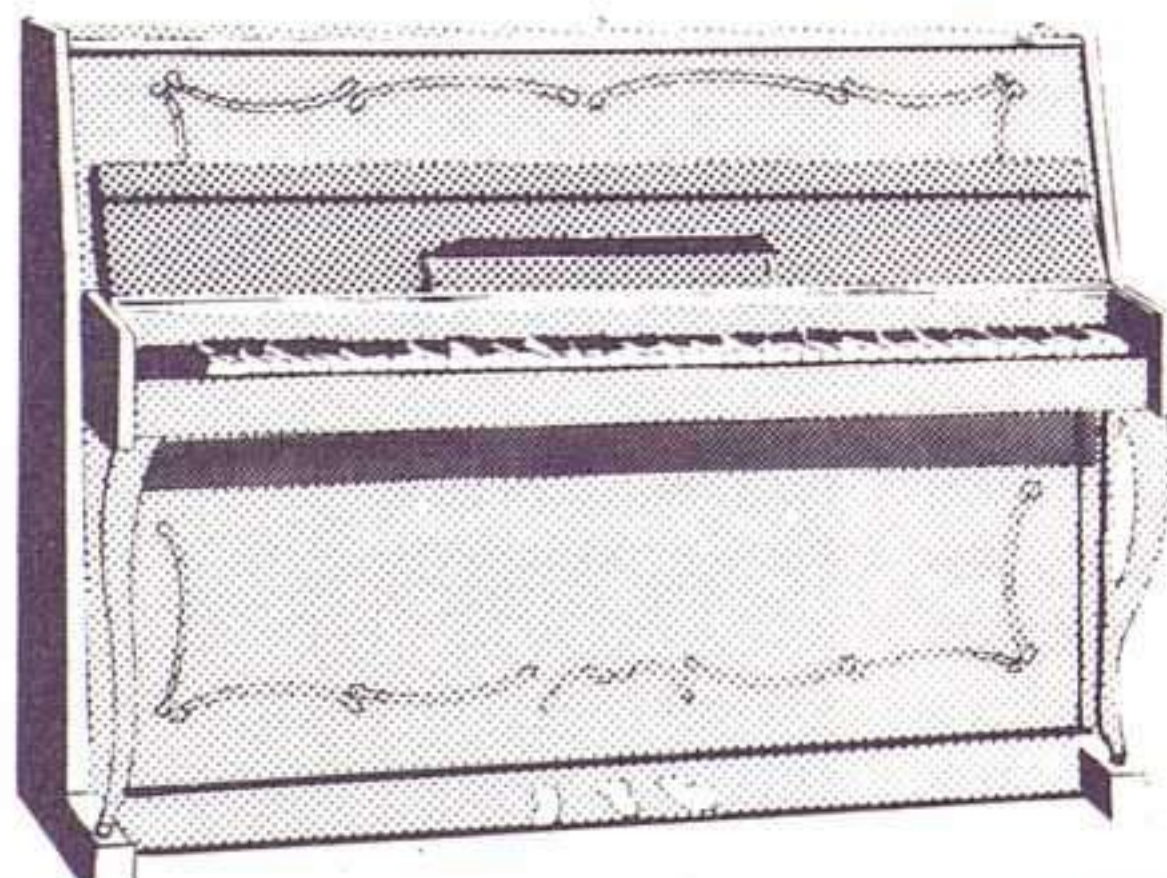


En el centro de toda actividad musical está Maxper y su música.

Con **MUCHAS NOVEDADES** en:
ORGANOS



PIANOS



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

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

MAXPER

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

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

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

Nombre

Dirección

..... D. P.

«MOISES Y AARON»



DE ARNOLD SCHOENBERG

EDICION: © B. SCHOTT'S
SOEHNE, MAINZ
VERSION ESPAÑOLA:
ANGEL F. MAYO

Arnold Schoenberg: El Pensamiento.

En el número 464 (septiembre, 1976) de RITMO, José Luis García del Busto comentaba la importantísima edición, por Philips, de la crucial ópera inconclusa de Arnold Schoenberg, en la versión de Michael Gielen. La grabación obtuvo también el premio «RITMO 1976» a los mejores discos de música clásica, en la sección «Clásicos del siglo XX», al atesorar nueve de los once votos posibles. Parece ser que, dentro de las coordenadas de nuestro mercado, la venta de **Moisés y Aarón** ha sido un relativo éxito, incluso sorprendente para sus propios promotores. Pero la grabación, por un conjunto de circunstancias que ahora no hacen al caso, ha circulado sin traducción española del original alemán, servido en la carpeta con una versión inglesa digna, pero algo retórica y a veces un poco ambigua. Faltaba, por tanto, un material de evidente importancia para la mejor comprensión, en nuestro país, de esta obra obsesiva y fascinante.

En marzo último comencé a pensar en traducir **Moisés y Aarón**, y en el buen servicio que podía prestarse a todos publicando en RITMO el texto que resultase. Partiendo de mi experiencia wagneriana (**Maestros Cantores, Tannhäuser**) y mozartiana (**La jardinera fingida**) y de cierta «praxis» con el teatro lírico en lengua alemana antes que de mi conocimiento de este idioma, me atreví a hacer algunas calas en el texto de Schoenberg. Ni la sintaxis, relativamente compleja, ni el vocabulario presentaban dificultades insuperables. El mayor problema procedía del concepto, del trasfondo, del perceptible esfuerzo intelectual de Schoenberg por concentrar en esta acción dramática, entre otros fenómenos, la dialéctica idealismo-materialismo que protagonizan, respectivamente, «Moisés» y «Aarón» sobre el fondo colectivo del pueblo hebreo, del pueblo elegido. Pero en esta complejidad residía también la atracción irresistible del poderoso texto. Y la traducción de **Moisés y Aarón** se convirtió, para mí, en desafío aceptado con todas las consecuencias.

La traducción que aquí propongo se ajusta exactamente al libro alemán contenido en el álbum de Philips, escena por escena, línea por línea, con las acotaciones incluidas. Soy consciente de las limi-

taciones de toda traducción, de mis dudas y vacilaciones al trasladar al castellano el elaborado texto de Schoenberg. Sin embargo, creo no haber traicionado el pensamiento del autor. He procurado servir a su idea y a su idioma, y he comprobado una vez más que el castellano puede llegar a ser una lengua tan conceptual y exacta como el alemán.

Creo obligadas unas palabras de gratitud a Melchor Hidalgo, director del departamento de Clásico de Philips. Si él no hubiera puesto toda su fuerza en juego, la grabación de Gielen no estaría hoy en el mercado español y el «lujo» de esta traducción pertenecería al reino de la utopía. Por otra parte, la editora B. Schott's Söhne, de Maguncia, tiene la propiedad editorial de la obra. La traducción castellana que firmo se publica con autorización expresa, exclusiva y limitada a esta ocasión, de la veterana Empresa alemana. Quiere decirse con esto que la reproducción parcial o total de mi versión de **Moisés y Aarón** requiere la previa negociación con B. Schott's Söhne y conmigo.

El esfuerzo hoy iniciado se proseguirá con la publicación, en RITMO, de otras traducciones de textos importantes en la literatura musical, no (o mal) traducidos al castellano, poco conocidos, oportunos por alguna razón.

Finalmente, una confesión: si Michael Gielen declara en la entrevista que contiene el álbum de Philips su simpatía por «Aarón», yo no tengo inconveniente en declarar mi afecto por «Moisés», aun reconociendo los riesgos totalitarios de todo idealismo. Quizá Schoenberg no quiso tomar partido, y por eso dejó sin componer el tercer acto, cuyo texto, aunque esquemático y poco desarrollado, guarda la clave histórica en el proceso dialéctico de la sociedad moderna y se incluye en el álbum de Philips y en mi traducción.

Ciertamente, si al final Schoenberg no encontró la Música, sí poseyó la Palabra. Esta es la expuesta aquí con toda la fidelidad a la Voz que mis medios me han permitido.—ANGEL F. MAYO.

PERSONAJES

Moisés	Seis voces
Aarón	Muchacho
Una joven	Voz de la zarza
Una inválida	Mendigas y mendigos
Un joven desnudo	Algunos viejos
Otro hombre	Los setenta ancianos
Efraimita	Los doce jefes de las tribus
Un sacerdote	El pueblo
Cuatro vírgenes desnudas	



Dresde, 1976. Acto I: ¡Calla! ¡La Palabra soy yo, y también la Acción!

PRIMER ACTO

ESCENA PRIMERA: «LLAMAMIENTO A MOISES»

MOISES

¡Único, eterno, omnipresente, invisible e inconcebible Dios!

SEIS VOCES — VOZ DESDE LA ZARZA

¡Descálzate! Ya has avanzado bastante.
Pisas suelo sagrado. ¡Ahora, sé mi profeta!

MOISES (Fervoroso a la vez que suplicante.)

Dios de mis padres, Dios de Abraham, de Isaac y de Jacob,
cuyo recuerdo has vuelto a despertar en mí;
mi Dios, no me fuerces a ser tu profeta.
Soy viejo: ¡déjame apacentar en paz a mis ovejas!

SEIS VOCES — VOZ DESDE LA ZARZA

Has visto el error y conocido la Verdad: no tienes otra alternativa:
¡Tienes que liberar a tu pueblo!

MOISES

¿Quién soy para enfrentarme al poder de la ceguera?

SEIS VOCES — VOZ DESDE LA ZARZA

¡Unido tú al único Dios, El a tu lado, rompe con el Faraón!

MOISES

¿Qué probará al pueblo mi misión?

SEIS VOCES — VOZ DESDE LA ZARZA

¡El Nombre del Único!
¡El Eterno quiere libertarlo, para que nunca más sirva a lo perecedero!

MOISES

¡Nadie me creará!

SEIS VOCES — VOZ DESDE LA ZARZA

Obrarás prodigios para sus oídos,
y sus ojos los reconocerán.
Oirán hablar de tu báculo y admirarán tu inteligencia:
¡por tu mano creerán en tu poder,
y por el agua del Nilo sentirán lo que les manda su sangre!

MOISES

Mi lengua es torpe: puedo pensar, pero no expresarme.

SEIS VOCES — VOZ DESDE LA ZARZA

Al igual que me oyes en esta zarza, oscura antes de que cayera sobre ella la luz
así percibirás mi Voz en cada cosa. [de la Verdad.]

¡Iluminaré a Aarón, pues debe ser tu boca!

¡Tu voz hablará a través de él, como a través de ti hablará la mía!

Y seréis benditos, pues esto te prometo:

es éste el único pueblo elegido, entre todos, para ser el pueblo del único Dios,

para que lo reconozca y se consagre a El

y supere todas las pruebas que ha concebido el Pensamiento en milenios.

Y también te prometo

que os conduciré allí

donde, unidos al Eterno, llegaréis a ser ejemplo para todos los pueblos.

¡Y ahora, vete! Encontrarás a Aarón en el desierto.

Viene a tu encuentro por tu mismo camino. Dale nueva de lo sucedido.

¡Sé mi profeta!

ESCENA SEGUNDA: «MOISES ENCUENTRA A AARON EN EL DESIERTO»

AARON

Hijo de mis padres: ¿te envía a mí el gran Dios?

MOISES

Hijo de mi padre, hermano en el espíritu, desde quien quiere hablar el Único:
escúchanos a mí y a El,
y dí lo que comprendas.

AARON

Hermano mío, ¿te he sido dado como recipiente por el Todopoderoso,
para derramar sobre nuestros hermanos el favor del Eterno?

MOISES

El te concede la gracia del entendimiento.

AARON

Pueblo afortunado: ¡pertenecer a un único Dios,
contra el que no prevalecerá ningún otro poder!

MOISES

Otros existen sólo en el hombre, en su imaginación:
en ella no tiene espacio el Omnipresente.

AARON

¡Ficciones de la suprema fantasía, cuán han de agradecerte
que estimes su formación!

MOISES

Ninguna imagen puede darte una representación del Inimaginable.

AARON

El amor nunca se cansará de darle forma.

MOISES

Pueblo elegido para saber del Invisible,

AARON

Pueblo afortunado aquel que ama así a su Dios...

MOISES

... para pensar en el Inimaginable.

AARON

Pueblo elegido para amar eternamente a un único Dios con amor mil veces más
que el de todos los otros pueblos a la multitud de sus dioses. [grande]
¡Invisible! ¡Inimaginable! Pueblo elegido por el Único,
¿puedes amar lo que no puedes concebir?

MOISES

¿Puedes?

AARON

Inimaginable Dios:

MOISES

Inimaginable por invisible, por inabarcable, por infinito, por eterno,
por omnipresente, por omnipotente. Sólo Uno es omnipotente.



Viena, 1973. Acto I: ¡Reconocéos en él: cobardes, enfermos, despreciados, esclavizados, perseguidos!

AARON

Tú castigas los pecados de los padres en los hijos y en los hijos de los hijos.

MOISES

¿Castigas? ¿Acaso somos capaces de hacer lo necesario para seguirte?

AARON

Justo Dios:
¡recompensas a los que obedecen tus mandatos!

MOISES

Justo Dios: Tú has dispuesto cómo debe suceder todo:

AARON

Dios de bondad:

MOISES

¿Ganará la recompensa quien, queriendo de otra manera, se fuerza, o quien no
[puede querer otra cosa?]

AARON

Tú escuchas la plegaria de los pobres y aceptas los sacrificios de los buenos.

MOISES

Dios todopoderoso, ¿te han comprado los sacrificios de los pobres que Tú hiciste
Purifica tu pensar, libéralo de lo inútil, conságralo a lo verdadero: [pobres?
este es el provecho de tus sacrificios.

AARON

Sólo un Dios todopoderoso podía elegir a un pueblo tan débil, tan humillado,
para mostrarle su omnipotencia y sus prodigios
y enseñarle a creer únicamente en El.
¡Todopoderoso! ¡Sé el Dios de este pueblo!

MOISES

La inexorable Ley del pensar constriñe a su cumplimiento.

AARON

Libéralo de la esclavitud del Faraón.

ESCENA TERCERA: «MOISES Y AARON ANUNCIAN AL PUEBLO EL MENSAJE DE DIOS»

UNA JOVEN

¡Le vi cuando se encendió una ardiente llama, que le hablaba!
Cayó de rodillas y ocultó su rostro en la arena.
Después se dirigió al desierto.

UN JOVEN

Pasó cerca de mi casa como una nube resplandeciente.
Más que andar, flotaba en el aire, apenas tocaban sus pies el camino:
y en seguida desapareció de mi vista.

OTRO HOMBRE

Yo le pregunté, pero no reparó en mí y siguió su marcha,
aunque le oí decir
que un Dios le había ordenado ir al encuentro de su hermano Moisés, en el de-
[sierto.

EL SACERDOTE

¿Moisés? ¿El que mató al capataz?

CORO

¡Moisés! ¡El huyó! ¡Sobre nosotros cayó la venganza del Faraón! ¡Moisés!
¿Regresa ahora... Moisés... para incitarnos a la rebelión?

EL SACERDOTE

¡Aliado con un nuevo Dios!

CORO

¡Moisés!... ¡Un nuevo Dios! ¡Nuevos sacrificios!

OTRO HOMBRE

¡Este nos protegerá!

EL SACERDOTE

También fueron protectores los viejos dioses.
Si uno no lo era, podíamos volvernos a los otros.

CORO

De los dioses tampoco puede pretenderse nada imposible.

UN JOVEN

¿Cómo querrá mostrársenos el nuevo Dios? Seguramente levitará, puesto que Aarón
[flotaba.

OTRO HOMBRE

¿Quizá el nuevo Dios es más fuerte que el Faraón? ¿Más fuerte que nuestros dio-
Los otros dioses ayudan sólo a los opresores. [ses?
Este Dios es el que acudirá en nuestro auxilio.

UNA JOVEN

Yo creo que ha de ser un Dios amable, joven y bello y resplandeciente,
puesto que Aarón resplandecía.

CORO

Si hemos de juzgar de este Dios por Moisés, reclamará hecatombes.
¡Tampoco nos ayudará el nuevo Dios!
¡El nuevo Dios tampoco nos auxiliará!
¡Hecatombes! ¡Hecatombes!

EL SACERDOTE

¡No blasfeméis! Hay dioses que sólo castigan y otros que sólo premian.

CORO

¡Hecatombes!

UNA JOVEN

¡Cuán feliz me hace! ¡Cómo inflama la alegría a mi corazón! ¡Mi alma se llena
[de júbilo!

¡Dios digno de toda adoración, muéstrate a mí en toda tu belleza!
¡Quiero servirte en el amor!

UN JOVEN

¡Oh, Dios, que vuelas en las alturas celestiales más alto que los otros dioses:
si nos elevas hasta Ti, si nos llevas junto a Ti, cuán rápidamente se esfumará el
de los falsos e impotentes ídolos! [poder

OTRO HOMBRE

Si nos ayuda, si nos protege contra los siervos del Faraón y sus falsos dioses,
si ha de ser nuestro Dios, el Dios de los hijos de Israel,
le serviremos y le ofreceremos sacrificios.

CORO (Dividido en dos partes, que se alternan.)

¡Un Dios amable!
¡No creáis a los mentirosos! — ¡Un Dios amable, que se mostrará en toda su
¡Un Dios que levita y nos elevará hasta El! [belleza!
¡Un Dios de salvación! — ¡No creáis a los mentirosos!
¡Un Dios de salvación, quizá más fuerte que el Faraón!
¡Queremos servirle! — ¡Queremos ofrecerle sacrificios, queremos amarle!
¡No creáis a los mentirosos! — ¡El nos libertará!
¡Los dioses no nos aman! — ¡Queremos amarle!
¿Quién es Este que pretende ser más fuerte que los dioses del Faraón? — ¡Quere-
¡Dejadnos en paz! — ¡Queremos amarle! [mos ofrecerle sacrificios!
¡Volvamos al trabajo! — ¡Si no, aún será más duro! — ¡Queremos ofrecerle sacri-
[ficios!

UNA JOVEN

¡El nos libertará!

Los **COROS** (Alternándose.)

¡Ved a Moisés y a Aarón! — ¡Ved a Aarón! — ¡Ved a Moisés! —
¡La poderosa cabeza de Moisés! — Moisés, con el báculo en la mano, camina
¿está parado Moisés o anda? — [lentamente.
pensativo, parece estar casi inmóvil, apenas se mueve.

¡Moisés se ha detenido! — ¡No, camina lentamente!
¡Moisés está quieto! — ¡Anda! — ¡Moisés está quieto! — ¡No, anda!
¡Poderosa su sabia cabeza! ¡Fuerte su brazo!
¡Fuerte su cabeza! — ¡Vedlo!

(MOISES y AARON, que han aparecido a lo lejos, llegan cada vez más cerca, de la manera que describen los coros.)

Aarón, ya no joven, viene con paso alado, ligero. —
¿Ahora está Aarón al lado de Moisés?
¡Le precede, pero ahora está a su lado! —
¡No, él viene el primero!
¿Camina Aarón al lado de Moisés? ¿Delante o detrás? — ¿Al lado de Moisés? —
¡No se mueven en el espacio! ¡Están más cerca — están más lejos — están más
[altos — están más bajos —
desaparecen! —
¡Ved a Moisés! — ¡Ved a Aarón! — ¡Han llegado!

ESCENA CUARTA

CORO

¿Traéis el propicio mensaje del nuevo Dios?
¿Os envía a nosotros como guías de una esperanza nueva?
¡Gustosos le ofrendaremos nuestra fortuna, nuestros bienes y nuestra vida!
Tomad, no tenéis que preguntarnos: nuestro propio amor nos fuerza, nos impele
[a dárselos,
y no sólo por su favor: ¡la donación voluntaria es un placer, es el supremo favor!
(MOISES y AARON continúan intercambiando, a los ojos del espectador, sus po-
siciones, como ocurría al comienzo de la escena.)

MOISES

El Único, Eterno, Todopoderoso, Omnipresente, Invisible e Inimaginable
no reclama de vosotros sacrificios:

AARON

Os ha elegido entre todos los pueblos...

(Al principio, MOISES está aquí en el proscenio, y AARON, detrás de él, en un lateral.)

MOISES

El no quiere una parte, quiere el todo...

AARON

... y quiere daros todo su favor sólo a vosotros. Postraos de rodillas para adorarle.
(Ahora MOISES está totalmente solo en el foro, muy lejos, y AARON, en primer plano, en el proscenio.)

COROS (Alternándose.)

¿Adorar? ¿A quién? ¿Dónde está? ¡No lo veo!
¿Cómo parece, bueno o malo? ¿Habremos de amarle o de temerle?
¿Dónde está? ¡Muéstranoslo!
¡Nos arrodillaremos! ¡Arrastraremos hasta aquí las reses,
y traeremos oro, grano y vino!
¡Si hemos de ser su pueblo, si El será nuestro Dios, si ha de protegernos,
vuestro Dios recibirá todo lo que tenemos!
¿Pero dónde está? ¡Muéstranoslo!

(De nuevo MOISES está más cerca.)

AARON

¡Cerrad vuestros ojos y taponad vuestros oídos! ¡Sólo así podréis verle y oírle!
¡Ningún viviente le ve y le oye de otra manera!

CORO

¿No puede ser visto? ¿Es eternamente invisible?
¿Cómo! ¿Tu poderoso Dios no puede hacérsenos visible?

(MOISES, cada vez más próximo al proscenio, AARON retrocede, para situarse cercano a MOISES. Ambos están ahora en el proscenio, netamente separados de la multitud.)

AARON

Lo verá el justo.

(La JOVEN, el JOVEN y el HOMBRE se han adelantado de entre la multitud y están ahora frente a MOISES y a AARON.)

UNA JOVEN

¡Yo vi su resplandor!

UN JOVEN

¡Oh, Tú, Dios levitador!

OTRO HOMBRE

¡El es nuestro Dios!

EL SACERDOTE

¡Entonces no habrá de temerle el criminal!

(AARON vuelve a retroceder hacia el foro, más próximo a MOISES.)

AARON

¡Quién no le ve está perdido!

CORO

¡Luego todos nosotros estamos perdidos, pues no le vemos! ¡Ja, ja, ja!
¡Mantente lejos con tu Dios, con el Todopoderoso!
¡No queremos ser liberados por El!
¡Mantente lejos de nosotros, como tu Dios, el Omnipotente!
¡Ni le tememos ni le amamos!
¡Nos es indiferente, porque ni premia ni castiga!
¡Mantente lejos con tu Dios! ¡Apártate de nosotros!
¡No queremos ser liberados por El!

(El CORO se pone en movimiento; una parte avanza amenazadora contra MOISES y AARON, y la otra sale.)

MOISES

Todopoderoso, mis fuerzas se agotan:
¡mi pensamiento, en la palabra de Aarón, es impotente!

(MOISES, cada vez más lejos, en el foro; AARON, con los brazos en alto y los puños cerrados, se precipita contra él.)

AARON

¡Calla! La Palabra soy yo, y también la Acción!

(Arrebata a MOISES el báculo.)

SEIS VOCES

¡Aarón!

CORO

¿Aarón, qué haces? ¿Qué haces, Aarón?

AARON (Arroja el báculo al suelo.)

¡Os guiará este báculo: ved la serpiente!

CORO

¡Huid! ¡La serpiente está viva! ¡Se retuerce! ¡Se retuerce!
¡Mirad! ¡Se vuelve contra todos!

AARON

En manos de Moisés, un rígido palo: la Ley.
En las mías, la serpiente móvil: la Inteligencia.
¡Deteneos, pues, como ella os lo ordena!

CORO

¡Retroceded! ¡Retiraos! ¡Por allí! ¡Por allá! ¡Retroceded! ¡Dispersaos!
¡Es inútil, nos tiene atados!

AARON (Coge a la serpiente por la cola y se la devuelve a MOISES, de nuevo convertida en báculo.)

¡Acatad el poder que este báculo confiere al guía!

CORO

Nos sobrecoge de horror un prodigio:
el báculo, que se transformó en serpiente, señala a Aarón como señor de este
¡Cuán grande es el poder de Aarón! [pueblo.
Mas si Aarón es el siervo de Moisés y Moisés es el siervo de Dios,
por el báculo que su Dios le ha dado Moisés es más poderoso que Aarón:
¡en verdad ha de ser un Dios poderoso Este, capaz de obligar a los fuertes!
¡Cuán grande es el poder de este Dios al que obedecen poderosos servidores!

UNA JOVEN

¡El nos libertará!

UN JOVEN

¡Queremos servirle!

OTRO HOMBRE

¡Queremos ofrecerle sacrificios!

EL SACERDOTE

¡Tu báculo nos obliga, pero no compele al Faraón a darnos la libertad!

AARON

Vuestro valor se ha quebrado y vuestro orgullo ha desaparecido:
servís sin esperanza y no creéis ni en vosotros ni en Dios. ¡Vuestro corazón está
¡Así no obligaréis al Faraón! [enfermo!

CORO

¡El Faraón es fuerte! ¡Nosotros somos débiles!

AARON

¡Ved la mano de Moisés: es sana y fuerte!
Pero ahora el corazón de Moisés es como el vuestro, porque os sabe débiles y
¡Ved cómo lleva él la mano a su corazón, enfermo como el vuestro! [cobardes.

CORO

¡Lepra! ¡Lepra!
¡Huid! ¡Escapad! ¡Apartaos de él!
¡No le toquéis o contraeréis la enfermedad!
¡Lepra! ¡Lepra!

AARON

¡Reconoceos en él: cobardes, enfermos, despreciados, esclavizados, perseguidos!
Pero ahora alienta en el seno de Moisés el espíritu del fuerte Dios,
que obligará al Faraón a daros la libertad.

AARON Y SEIS VOCES

¡Vedlo!

AARON

Mas si ahora lleva Moisés de nuevo la mano a este fuerte corazón...

CORO

¡Milagro! — ¡Vedlo! — ¡Milagro! ¡Sanada está la mano, y vigorosa!

AARON (Vehemente.)

Reconoceos ahora también en él: ¡vuestro valor vencerá al Faraón!

CORO

Aarón nos ha mostrado un milagro: la mano, al enfermar y sanar,
es prueba de la existencia de este Dios que no quiere aparecérsenos.
Por medio de Aarón, Moisés nos deja ver a su Dios como él lo ha visto:
leprosa la mano del incrédulo, sano el corazón del que en Dios confía:
ahora este Dios nos será imaginable.
La imagen simbólica llega a ser imagen real,
y el corazón, lleno de valor, cree en un Dios testimoniado por palpables milagros.
Por medio de Aarón, Moisés nos deja ver..., etc.
¡Dios todopoderoso!

OTRO HOMBRE
¡Todos por la libertad!

CORO
¡Todos por la libertad!

OTRO HOMBRE
¡Rompe las cadenas!

CORO
¡Rompe las cadenas!

OTRO HOMBRE
¡Matad a los capataces!

CORO
¡Matadlos!

OTRO HOMBRE
¡Matad a los sacerdotes!

CORO
¡Matadlos!

OTRO HOMBRE
¡Destruid a sus dioses!

CORO
¡Destruidlos!

OTRO HOMBRE
¡Vamos, al desierto!

CORO
¡Vamos, al desierto; vamos, vamos!

(Mientras los COROS se movían agitadamente, MOISES y AARON han llegado nuevamente al proscenio.)

EL SACERDOTE
¡Locos! ¿Cómo os alimentaréis en el desierto?

MOISES
La pureza del Pensar os nutrirá en el desierto, os sostendrá y os multiplicará...

AARON
... y el Eterno os hará ver la imagen real de vuestra alegría corporal en cada El Omniscente sabe que sois un pueblo de niños, [milagro espiritual.
y no espera de niños lo que es difícil a los adultos.
Cuenta El con que todos los niños maduran y que todos los ancianos llegan a ser
Os dará tiempo para dedicar vuestra vida a la alegría [sabios.
de prepararse para la sabiduría de la edad.
También proveerá para que no os falte el alimento en el desierto.
El Todopoderoso transforma la arena en fruto, el fruto en oro, el oro en gozo y
¿Quién sustenta al Nilo, que alimenta a este país? [y el gozo en espíritu.
El, que muda el báculo en serpiente, la salud en lepra.
Ved el agua del Nilo en este jarro:

(La derrama.)

No, no os equivocáis: ¡lo que ahora veis, es sangre!
¿Entendéis esto?
Es vuestra sangre la que alimenta a este país, como el agua del Nilo.
Engordáis a los esclavos de la mentira, a los falsos dioses.
Pero el Todopoderoso os libertará, y a vuestra sangre.

SEIS VOCES
¡Elegido! ¡Elegido!

AARON
¡Os ha elegido, entre todos los pueblos, para ser el pueblo del único Dios,
para servirle sólo a El y no ser esclavos de otro!
¡Seréis liberados de la servidumbre y la vejación!
Esto os promete:
os guiará al país donde manan leche y miel,
y os hará disfrutar corporalmente lo que anunció en espíritu a vuestros padres.
Lo que resta para el Faraón, vedlo, es de nuevo la clara agua del Nilo.
¡Y en ella se ahogará!

CORO
¡Nos ha elegido, entre todos los pueblos, para ser el pueblo del único Dios,
para servirle sólo a El y no ser esclavos de otro!
Seremos liberados de la servidumbre y la vejación.
Esto nos promete:
nos guiará al país donde manan leche y miel,
y disfrutaremos lo que anunció a nuestros padres.
Todopoderoso, eres más fuerte que los dioses de Egipto,
abatirás al Faraón y a sus servidores.
Moisés y Aarón nos liberan de la servidumbre.
Eterno Dios, te serviremos, te consagraremos nuestros sacrificios y nuestro amor.
Tú nos has elegido y nos guiarás a la tierra prometida. ¡Seremos libres, libres!

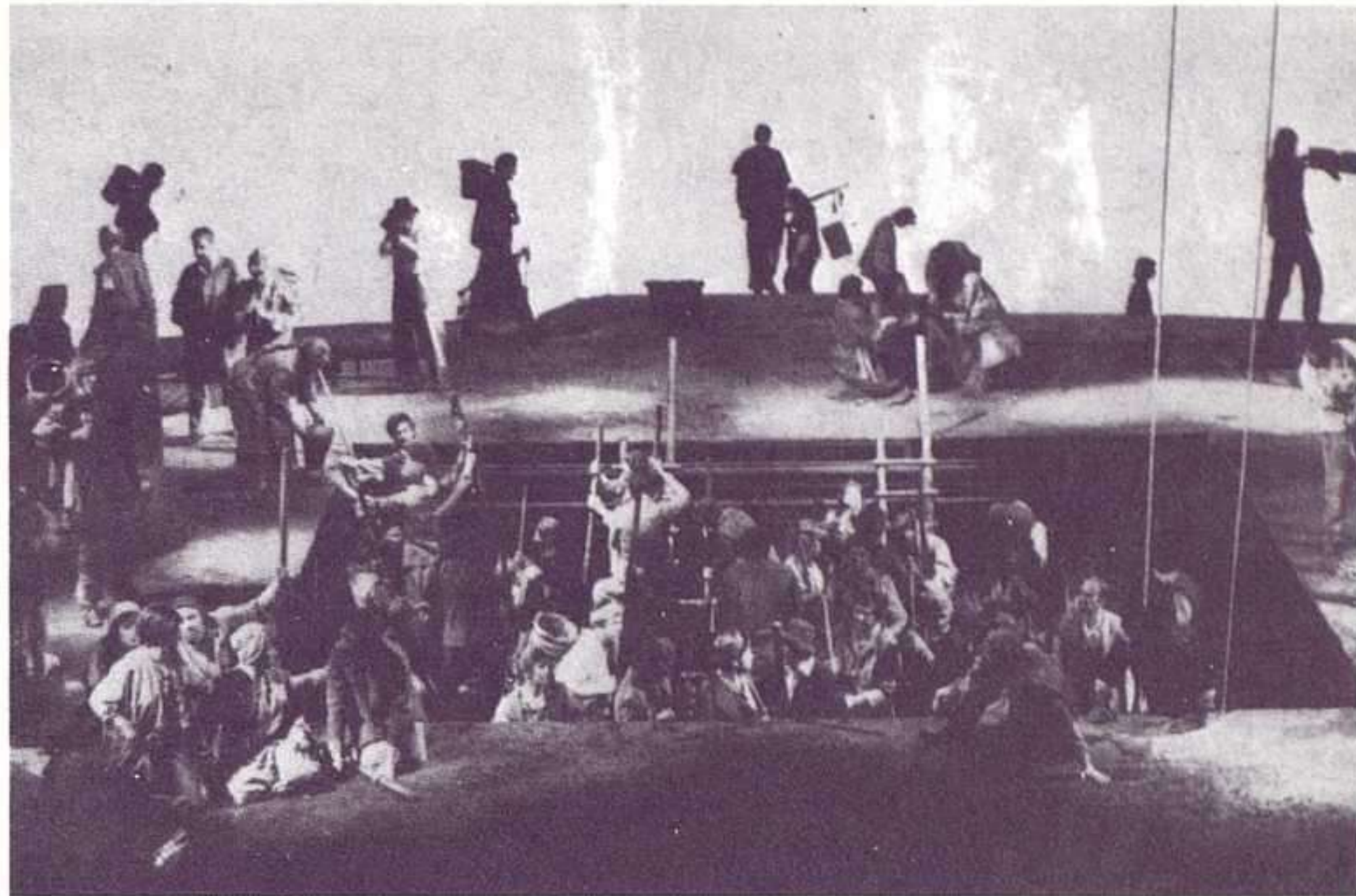
FIN DEL PRIMER ACTO

INTERMEDIO

(MOISES lleva cuarenta días en el «monte de la Revelación». Abajo, el PUEBLO aguarda su regreso con la nueva Ley.)

CORO (Susurrante.)
¿Dónde está Moisés? — ¿Dónde está nuestro guía? — ¡Hace tiempo que nadie le [ha visto! Etc...

(Cantado.)
¡Nunca, jamás volverá! ¿Dónde está, dónde está Moisés?
¡Hemos sido abandonados! ¿Dónde está su Dios? ¿Dónde está el Eterno? ¿El Eter- [no? ¡Moisés! Etc...



Dresde, 1976. Acto I: ¡Queremos servirle!

(Hablado.)

¿Moisés? ¡Nunca volverá! ¿Dónde está su Dios? ¿Dónde está el Eterno?
¡Nunca, jamás volverá! ¿Dónde está? ¿Dónde está? Etc...
¿Dónde está Moisés?

SEGUNDO ACTO

ESCENA PRIMERA: «AARON Y LOS SETENTA ANCIANOS AL PIE DEL MONTE DE LA REVELACION».

LOS SETENTA ANCIANOS
¡Cuarenta días! ¡Cuarenta días! ¿Cuántos más aún?

EL SACERDOTE
¡Llevamos aquí cuarenta días!
¿Cuánto tiempo ha de durar aún la espera?
¡Cuarenta días hemos esperado a Moisés, y nadie conoce aún su Ley y su Derecho!
¡Inimaginable Ley del Dios inimaginable!

ANCIANO PRIMERO
¡Judá se posesiona siempre de los mejores pastos!

ANCIANO SEGUNDO
¡Con mayor dureza que en Egipto, Efraim obliga a los hijos de Benjamín a tra- [bajar sin descanso!

ANCIANO TERCERO
¡Los hijos de Benjamín se han apoderado de las mujeres de Efraim!

LOS SETENTA ANCIANOS
¡Impera la fuerza! ¡La lascivia no conoce su castigo, ni la virtud su recompensa!
¡En vano aguardamos ya cuarenta días al pie de estas alturas!

AARON
Cuando Moisés descienda de esta altura,
donde sólo a él le habrá sido revelada la Ley,
mi boca os dirá la Ley y el Derecho.
¡No esperéis la forma antes que la idea!
Pero la forma estará allí al mismo tiempo.

LOS SETENTA ANCIANOS
¡Llegará ya demasiado tarde! ¡El pueblo está desesperado!
Desconfía de estas alturas, cuya barrera le separa del monte de la Revelación.
Ya no se da reposo y no cree a ninguno de nosotros.
¡Tiene a la barrera por arbitrariedad, a la Revelación por subterfugio, y al silencio
¡Escuchad! ¡Escuchad! ¡Demasiado tarde! [de Moisés por huida!

(Terriblemente excitada, la rugiente multitud se precipita desde todas partes en el escenario.)

ESCENA SEGUNDA

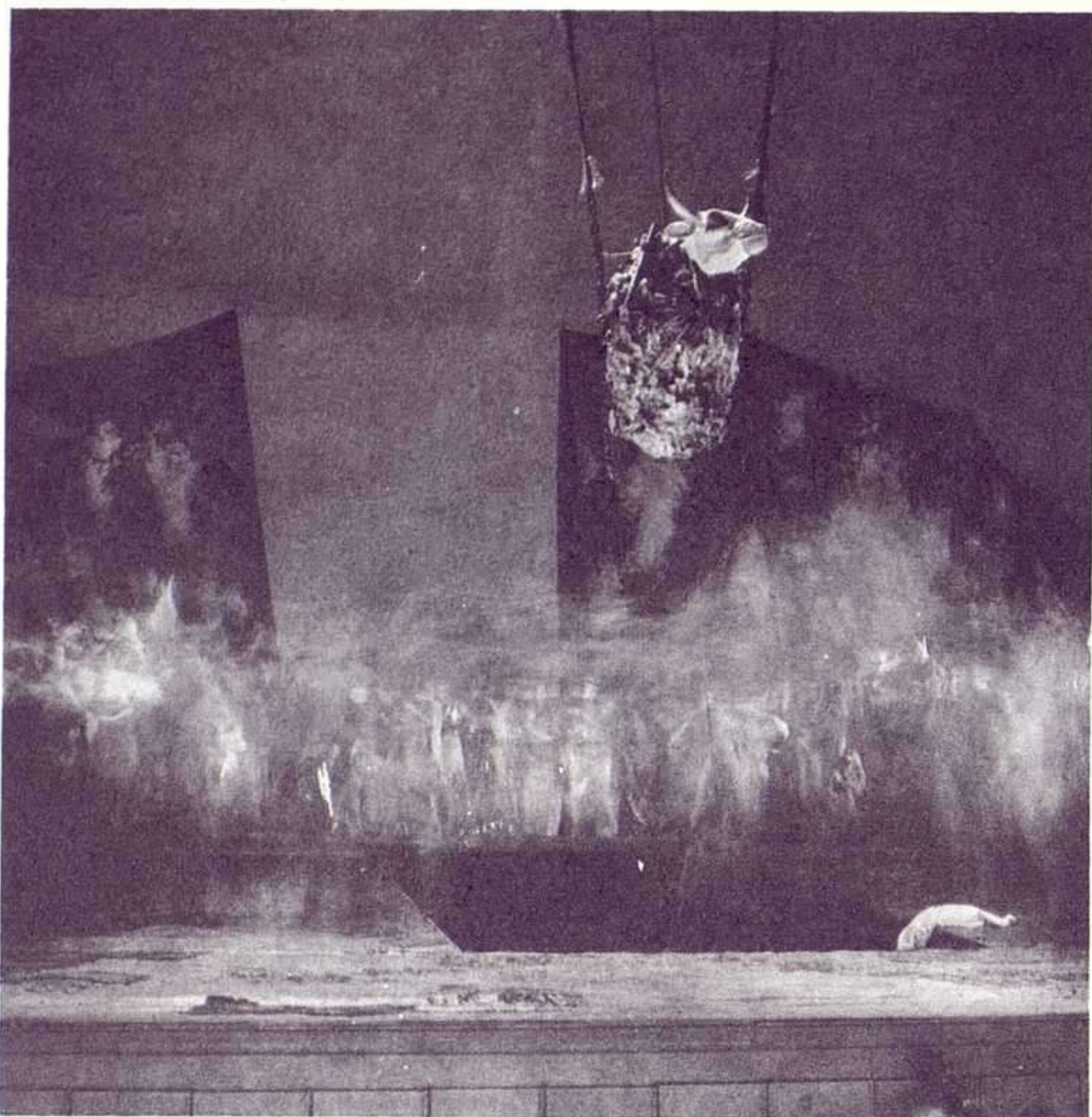
CORO
¿Dónde está Moisés? ¡Lo haremos pedazos!
¿Dónde está el Omnipotente? ¡Queremos ver si lo consiente!
¿Dónde está el Todopoderoso? ¡Veamos cómo lo impide!
¡Nada temáis! ¡Despedazadlo!
¡El Inimaginable no lo ha prohibido!
¡Devolvednos a nuestros dioses, para que impongan orden!
¡O vosotros, que nos habéis quitado la Ley y el Derecho, seréis los despedazados!

(El PUEBLO avanza amenazador contra AARON y los SETENTA ANCIANOS.)

LOS SETENTA ANCIANOS
¡Aarón, ayúdanos! ¡Háblales! ¡Nos matarán! ¡Te oirán! ¡Tuyos son sus corazones!

AARON
¡Pueblo de Israel! Mi hermano Moisés permanece en donde está,
sea cerca o sea lejos de nosotros:
permanece en esa altura, con su Dios.
Quizá nos ha abandonado, pues estaba lejos de nosotros;
quizá le ha abandonado su Dios, al que estaba próximo; ¡quizá se le aproximó
Es un Dios severo: ¡quizá lo ha matado! [demasiado!

CORO (Algunos.)
¡Su Dios lo ha matado!
¡Los dioses lo han matado!



Dresde, 1976: Acto II: ¡Oh, áureo dios, tu fulgor me inunda como el placer!

CORO (Todos.)

¡Los dioses lo han matado! ¡Los fuertes dioses aniquilan al sacrilego!
 ¡El Eterno no ha podido protegerle! ¡El Invisible no se deja ver!
 ¡El Invisible no acude en ayuda de nadie! ¡El Invisible no deja que nadie le vea!
 ¡Su Dios es impotente!
 ¡Oh, destrozad, matad a sus sacerdotes!
 ¡Matad, quemad a los sacerdotes de este (de un) falso Dios!
 ¡Quemadlos! — ¡Matadlos! — ¡Destruidlos!

LOS SETENTA ANCIANOS

¡Aarón, ayúdanos! ¡Cede!

AARON

¡Pueblo de Israel! ¡Te devuelvo tus dioses, y a ti a ellos, como demandas!
 ¡Dejad la lejanía para el Eterno!
 ¡Para vosotros, los dioses son tangibles y de contenido vulgar!

UNA PARTE DEL CORO, DESPUES TODOS

¡Regocijaos! ¡Regocijaos, alegraos! ¡Regocijate, Israel! ¡Regocijaos! Etc...

AARON

Vosotros aportáis la materia, y yo le daré esta forma:
 vulgar, visible, palpable, perpetuada en oro.
 ¡Traed oro! ¡Ofrendadlo! ¡Invocadlo! ¡Debéis ser felices!

CORO

¡Dioses, imágenes de nuestros ojos! ¡Dioses, señores de nuestros sentidos!
 ¡Su evidencia corporal, su presencia garantiza nuestra seguridad!
 Sus límites y su mensurabilidad no nos proponen lo que repugna a nuestros sen-
 [tidos.]

Dioses próximos a nuestra percepción, dioses totalmente comprensibles para nos-
 ¡premie la bienaventuranza a la virtud, castigue la justicia al crimen! [otros:
 Mostrándonos las consecuencias de nuestros actos, dioses, nos mostraréis vues-
 ¡Regocijate, Israel! ¡Alégrate, Israel! [tro poder.]

Luminoso es este presente, sombría es esa Eternidad.
 No pongáis fin a la alegría de vivir, buscadla sin temor.

El gozo confina con la vida y con la muerte, y se orienta hacia una u otra en cada
 [uno de vosotros.]

El riesgo alimenta el deseo de vivir, la perseverancia y la valentía.
 Has dado contenido a tus dioses con tu interioridad, con tu sentimiento de la vida.
 El oro te asegurará la apariencia de tus dioses: ¡despréndete de él!
 ¡Empobrecete y hazlos ricos: no te dejarán pasar hambre!
 ¡Alégrate, Israel! ¡Alégrate!

ESCENA TERCERA: «EL BECERRO DE ORO Y EL ALTAR»

AARON

Esta imagen atestigua que alienta un dios en todo lo que existe.
 Inalterable, como un principio, es la materia, el oro que habéis regalado.
 Visiblemente cambiante, como todo lo demás, secundaria, así es la forma que
 ¡Honraos a vosotros mismos en esta imagen simbólica! [le habéis dado.]

[Durante el parlamento de AARON han entrado en el escenario, por distintos lados, grupos de camellos, asnos y caballos, todos cargados, así como carros y porteadores. Traen las ofrendas: oro, grano, odres de vino y aceite, reses y otros presentes semejantes. Se procede a su descarga y apilamiento en distintos lugares del proscenio y del foro. Atraviesan la escena rebaños diversos. Simultáneamente, en varios puntos, se prepara la matanza: las reses son engalanadas con guirnaldas. Entran los matarifes, con sus grandes cuchillos, y danzan salvajemente en torno a los animales.—Anochece lentamente. Los matarifes degüellan a los animales y arrojan pedazos de carne a la multitud, que se los disputa. Las gentes deam-

bulan con los sanguinolentos trozos y los devoran crudos. Mientras tanto, han sido traídos grandes calderos. Se preparan pilas de leña y los calderos son suspendidos sobre ellas. En el altar, los holocaustos. Una INVALIDA es traída en unas parihuelas. La multitud hace sitio, y la INVALIDA es llevada ante el becerro de oro.]

UNA INVALIDA

¡Oh, imagen divina, resplandeces, calientas y sanas como jamás lo hizo el sol!
 Te rozo con un dedo y ya siento que mis tullidos miembros tornan a moverse.

[Ahora arden las hogueras bajo los calderos. Se asa y se cuece. A medida que aumenta la oscuridad, crece el resplandor de las hogueras. También son prendidas antorchas, que los hombres llevan de un lado a otro. Son distribuidos los odres de vino y de aceite, y su contenido se trasiega en grandes jarros. En el foro continúa el sacrificio de las reses. En su momento, se hace sitio para que entren, a caballo, los JEFES DE LAS TRIBUS. Algunas personas, atraídas por el milagro de la INVALIDA, se han acercado de todas partes al becerro de oro, para formar progresivamente dos grupos: el de las MENDIGAS y MENDIGOS, a un lado, y el de ALGUNOS VIEJOS, al otro.]

MENDIGAS Y MENDIGOS

Tomad aquí, oh, dioses, los últimos harapos
 que nos protegían del sol y de las arenas del desierto;
 ¡y tomad aquí los últimos mendrugos, que habíamos mendigado para mañana!

[Depositán en el suelo sus ropas y sus provisiones. Algunos de los presentes se agrupan en torno a los MENDIGOS y les ofrecen obsequios, que son rechazados. Los VIEJOS han llegado ante el becerro de oro, arrastrándose trabajosamente.]

ALGUNOS VIEJOS (Hablan con voces temblorosas y afalsetadas.)

Aceptad en sacrificio los últimos momentos que nos quedan de vida.

LOS SETENTA ANCIANOS (Susurrantes.)

¡Se han dado muerte!

[Los JEFES DE LAS TRIBUS y el EFRAIMITA galopan hasta el becerro, y descabalgan; algunos de los presentes tienen a los caballos.]

EFRAIMITA

Un pueblo libre bajo sus propios dueños se somete sólo a dioses que dominan
 [por la fuerza.]

¡Jefes de las tribus, prestad conmigo acatamiento a esta imagen de la fuerza
 [dominadora!]

LOS DOCE JEFES DE LAS DOCE TRIBUS

En nombre de todas las tribus que nosotros conducimos, vednos, oh, dioses, de
 ved a un alto poder sometido al más fuerte. [rodillas ante vosotros;]

TODO EL CORO

¡Libres bajo nuestros propios dueños!

[Un MUCHACHO se ha abierto paso entre la multitud. Su aspecto es esquelético y febril. Golpea a los presentes con una larga vara, e intenta apartarlos del culto idolátrico.]

MUCHACHO

¡Fuimos elevados a la altura del Pensamiento, lejos del presente, próximos al
 Hemos descendido a ras de la vida, a ras de la vida. [futuro!]
 ¡Sea destruida esa imagen de lo temporal!
 ¡Pura sea la visión de la Eternidad!

[El EFRAIMITA, situado detrás del MUCHACHO, lo agarra por la nuca y lo derriba, apretándole la cabeza contra el suelo.]

EFRAIMITA

¡Mira aquí a la Eternidad, ya que de tan poco valor te es la vida presente!

[Los JEFES DE LAS TRIBUS matan al MUCHACHO, montan de nuevo sus caballos y se mezclan anónimamente entre el pueblo.—Tras los sacrificios, la multitud es ahora dominada por el placer de hacer obsequios. Las mujeres se regalan las unas a las otras sus preseas, etc.; los hombres, armas, utensilios, etc.; a unos se les ofrecen bebidas y alimentos, a otros se les adorna con flores, etc. Por todas partes corre el vino, y de todos va apoderándose una bestial borrachera. Los jarros pasan de mano en mano: se bebe, se pelea y se danza.]

LOS SETENTA ANCIANOS

Dichoso es este pueblo, y grande es el milagro que produce este entusiasmo, este
 [gozo:]

ninguno sin transfigurarse, todos exaltados; ninguno sin conmoverse, todos con-
 De nuevo despertó, llena de pujanza, la virtud de los hombres: [movidos.]
 gravedad y alegría, medida y exceso, alborozo,
 plenitud y deseo, empuje y reposo, reflexión,
 ambición, renunciamento, avaricia, prodigalidad y codicia,
 todo lo bello, lo bueno, lo horrible, lo malo, testimonio de la propia vida, per-
 [ceptible, verdadera.]

El sentido ofrece al alma en primer lugar sentido. El alma es sentido.

¡Oh, dioses, que ofrecéis a sus almas sentidos para percibirlos;
 oh, dioses, sed loados!

[Cuatro VIRGENES DESNUDAS, entre ellas LA JOVEN, llegan ante el becerro.]

UNA JOVEN

¡Oh, áureo dios, tu fulgor me inunda como el placer!
 Lo que resplandece, ha de ser bueno.
 Virtud intangible del oro, virginidad inalterable, premiadas como modelo e imagen.

CUATRO VIRGENES DESNUDAS

¡Oh, áureo dios; oh, sacerdotes de los áureos dioses: la sangre de la virginal cas-
 [tidad],
 como el oro de metálica gelidez, no está calentada hasta madurar en fruto!

¡Oh, dioses, fascinad a vuestros sacerdotes; fascinadnos a nosotras para el primer
 y el postrer deseo;
 haced que hierva nuestra sangre, para que se evapore silbante al contacto con el
 ¡Oh, rojo oro! [frío oro!]

LOS SETENTA ANCIANOS Y EL CORO

¡Hecatombes! ¡Hecatombes!

[Los SACERDOTES se precipitan sobre las VIRGENES, las abrazan y las besan largamente. Detrás de cada pareja hay una MUCHACHA que sostiene un largo cu-

chillo y una vasija para recoger la sangre. Las MUCHACHAS entregan los cuchillos a los SACERDOTES. Estos agarran a las VIRGENES por la garganta y les hunden los cuchillos en el corazón.)

CUATRO VIRGENES DESNUDAS (Lanzan un grito de muerte.)

¡Ah!
(Las MUCHACHAS recogen la sangre en las vasijas y los SACERDOTES la derraman sobre el altar. La multitud comienza a destruir y a suicidarse. Los utensilios son destrozados, rotos los jarros y las ánforas, destruidos los carros, etc. Vuela por todas partes lo que puede ser arrojado: espadas, dagas, hachas, lanzas, jarros, utensilios, etc. En el paroxismo unos arrojan contra otros directamente los utensilios, armas y equivalentes; otros se traspasan con las espadas; los de más allá se arrojan al fuego y luego corren, ardiendo, por el escenario; algunos se despeñan desde las alturas, etc.; todo esto en medio de una danza frenética. — Un JOVEN DESNUDO corre hacia una MUCHACHA, le arranca las ropas, la iza a lo alto en sus brazos y corre así con ella hacia el altar.)

UN JOVEN DESNUDO (Deteniéndose un momento ante el altar.)

¡A imagen vuestra, oh, dioses, haremos vivir el amor!
(Ambos desaparecen por el foro. Otros muchos hombres siguen el ejemplo, se despojan de sus vestiduras, desnudan a las mujeres y siguen el mismo camino hacia el foro, deteniéndose un momento ante el altar.)

OTROS DESNUDOS

¡Sagrada es la fuerza procreadora! — ¡Sagrada es la fertilidad! — ¡Sagrado es el [deseo!
(El escenario se ha ido vaciando con la salida de los desnudos. Pronto cede la excitación. Paroxismo y embriaguez dan paso a la fatiga y al sueño: muchos caen dormidos o se retiran en silencio. Desde varios puntos del foro todavía llega a la escena el sonido de música y cantos.)

UNA PARTE DEL CORO

¡Oh, dioses, que ofrecéis a sus almas... sentidos, para percibir las...!
¡Tú, áureo dios!
El oro brilla como el placer...
La virtud humana es igual al oro...
¡El oro es igual al placer! ¡El placer es ferocidad! ¡El oro brilla como la sangre!
¡Justicia! [¡El oro es dominio! ¡Entrega!
¡Brillo obnubilador!

(Se extinguen los fuegos, salvo unos pocos. — Ha cesado todo movimiento en el escenario.)

ESCENA CUARTA

(Muy atrás en el foro, sobre un promontorio, un HOMBRE se incorpora, mira unos instantes en dirección al monte de la Revelación, despierta sacudiéndolos a otros que yacían junto a él, les hace mirar en la misma dirección y grita:)

UN HOMBRE

¡Moisés desciende de la montaña!
(A este grito despiertan todos los durmientes y se ponen en pie, y por todas partes se precipita de nuevo el pueblo en el escenario.)

MOISES

¡Desvanécete, imagen de la imposibilidad de encerrar lo ilimitado en una forma!
(El becerro de oro desaparece, el pueblo retrocede y abandona a toda prisa el escenario.)

SOLO DE SOPRANO

¡Se apaga el resplandor del oro!

¡Marcharon el placer, toda la alegría, toda la esperanza! — ¡Nuestro Dios es de [nuevo invisible!
¡Otra vez es todo sombrío y apagado! — ¡Huyamos del Poderoso!

ESCENA QUINTA: «MOISES Y AARON»

MOISES (Encolerizado.)
Aarón, ¿qué has hecho?

AARON (Muy tranquilo, con sencillez.)
¡Nada nuevo! Tan sólo lo que ha sido invariablemente mi tarea: obrar para sus oídos y sus ojos un milagro cuando tu pensamiento no tenía palabras, y entonces mis palabras no daban una [imagen.

MOISES
¿Por orden de quién?

AARON
Como siempre: escuché la Voz en mí.

MOISES
Yo no he hablado.

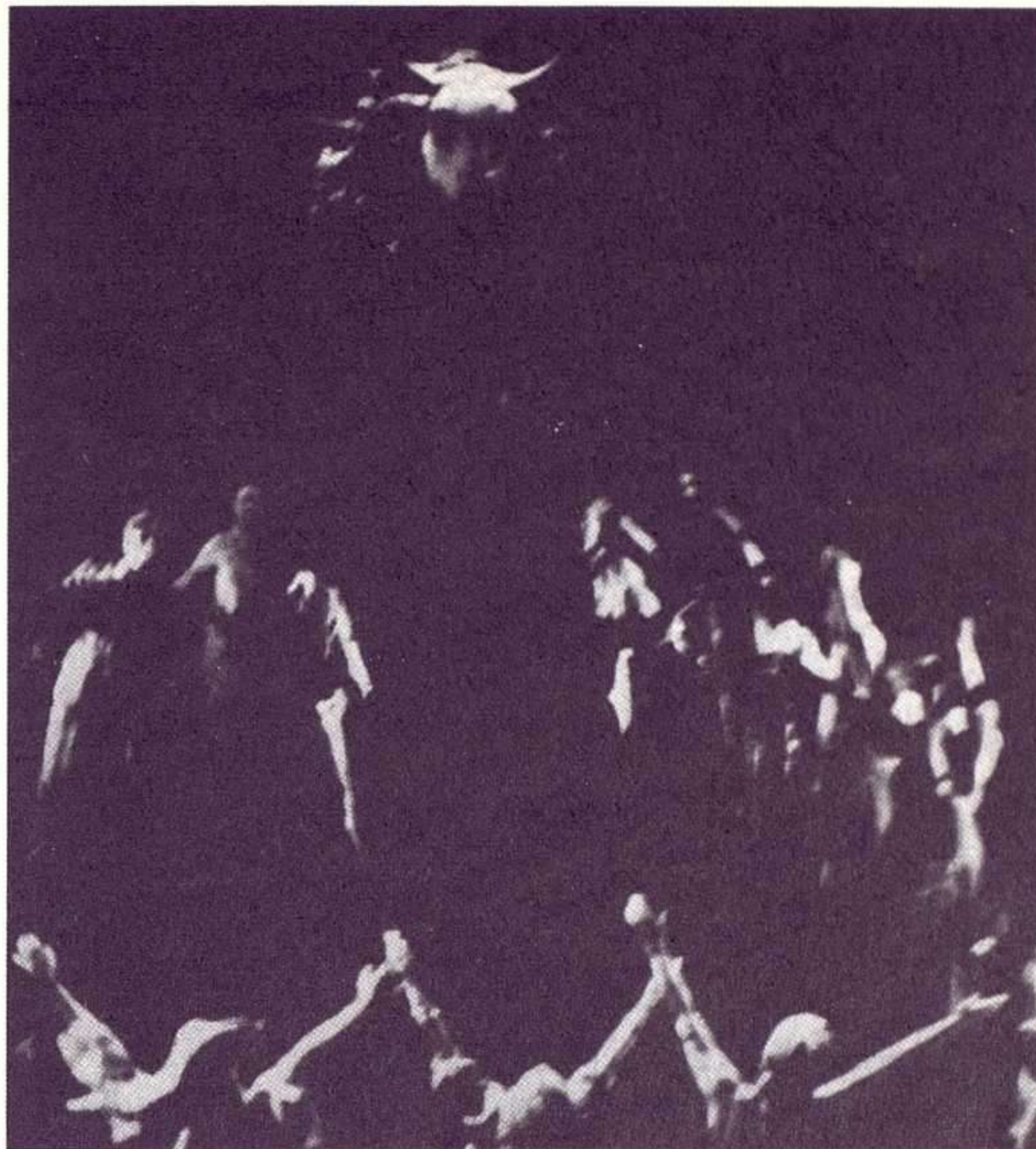
AARON
Sin embargo, yo he comprendido.

MOISES (Dando un paso hacia AARON, amenazador.)
¡Calla!

AARON (Titubeante.)
Tu... boca...
Llevabas mucho tiempo lejos de nosotros...

MOISES
¡Con mi Pensamiento! ¡Habías de tenerlo siempre presente!

AARON
Al mantenerte retirado, se te creyó muerto.
Mucho tiempo esperó el pueblo la Palabra que por tu boca les daría el Derecho
Así, tuve que darle una imagen visible. [y la Ley.



Dresde, 1976. Acto II: ¡Hecatombes! ¡Hecatombes!

MOISES

¡Tu imagen se esfumó ante mi Palabra!

AARON (Muy tranquilo, pero con mayor seguridad.)

Otras veces ante tu palabra fueron rechazados imágenes y prodigios que detestabas. Y ahora, qué era el prodigio, sino tan sólo una imagen, cuando mi imagen fue [destruida por tu Palabra.

MOISES

¡La eternidad de Dios anula la transitoriedad de los ídolos!
¡Esto no es una imagen, no es un prodigio!
¡Esto es la Ley!
¡Pronuncia lo Impercedero con el idioma, temporal como estas Tablas, que habla [tu boca!

(Tiende las Tablas de la Ley a AARON.)

AARON

¡La existencia de Israel testificará el Pensamiento del Eterno!

MOISES

¿Adivinas ahora la superioridad del Pensamiento sobre las palabras y las imágenes?

AARON

Yo lo entiendo así: ¡este pueblo debe ser preservado!
Pero un pueblo sólo puede sentir. ¡Yo amo a este pueblo, vivo para él y quiero sostenerlo!

MOISES

¡Por voluntad del Pensamiento! ¡Yo amo a mi Pensamiento y vivo para El!

AARON

También amarías tú a este pueblo si hubieras visto cómo vive cuando puede ver, sentir y esperar. Ningún pueblo puede creer en lo que no siente.

MOISES

¡No me convences! ¡Ha de comprenderse el Pensamiento. ¡Sólo se vive para eso!

AARON

¡Entonces sería un pueblo para compadecerlo, un pueblo de mártires! Ningún pueblo comprende más que una parte de la imagen, la que expresa el lado [perceptible del Pensamiento.
Hazte así comprensible al pueblo utilizando su propia medida.

MOISES

¿Debo falsear el Pensamiento?

AARON

¡Deja que yo lo exponga!
Transcribiéndolo sin describirlo limitador, amedrentador, sino ordenador, asegurador de la existencia; aclarando lo que es necesario en él: órdenes, restricciones; pero presentándolo [como animador de una nueva esperanza,
el Pensamiento arraigará, e inconscientemente se hará lo que tú quieres.
¡Entonces encontrarás a tu pueblo con humanas debilidades, pero digno de amor!

MOISES

¡No quiero vivir esto!

AARON (Con creciente superioridad.)

¡Tienes que vivirlo! ¡No tienes otra opción! ¡Estás atado a tu Pensamiento!

MOISES

Sí, a mi Pensamiento, como lo expresan estas Tablas...

AARON

... que también sólo son una imagen, una parte del Pensamiento.

MOISES (Repentinamente desesperado.)

Destruyo, pues, estas Tablas...

(Rompe las Tablas.)

y ruego a Dios que me dispense de esta obligación.

AARON

¡Pusilánime! Tú tienes la Palabra de Dios, con Tablas o sin ellas, y yo, tu boca, preservaré tu Pensamiento, como siempre hice al expresarlo.

MOISES

¡Mediante imágenes!

AARON

Imágenes de tu Pensamiento; ellas son El, como todo lo que de El proviene. Yo me rindo a la necesidad, pues este pueblo debe ser preservado, para que dé testimonio del Pensamiento Entiendo mi misión mejor que la expreso. [eterno.]

CORO (Pasa por el foro, guiado por una columna de fuego.)

¡El nos ha elegido entre todos los pueblos!

Para ser el pueblo del único Dios. Para servirle sólo a El! ¡Para no ser siervos Nos guiará al país donde manan leche y miel, [de ningún otro! y gozaremos de lo que prometió a nuestros padres.

AARON

Sin embargo, los sapientes siempre volverán a encontrarlo. ¡Mira allí!

MOISES

¡La columna de fuego!

AARON

Nos guía durante la noche. — Por mí da el Todopoderoso una señal al pueblo.

(Se hace rápidamente de día, se apaga la columna de fuego y se transmuta en la columna de nubes.)

MOISES

¡La columna de nubes!

AARON

Nos guía durante el día.

MOISES

¡Idolos!

AARON

¡Señales de Dios, como la zarza ardiente!

¡En ellas no se muestra el Eterno, pero sí muestra el camino hacia El y el camino (Sale lentamente por el foro.) [de la tierra prometida!

CORO

¡Todopoderoso, eres más fuerte que los dioses de Egipto!

MOISES

¡Inconcebible Dios ¡Pensamiento inexpresable y equívoco!

¿Consientes en ser expuesto así? ¿Puede Aarón, mi boca, hacer esta imagen?

¡Entonces yo también me he forjado una imagen, falsa, como sólo puede ser una ¡He sido derrotado! ¡Era así locura todo lo que he pensado, [imagen! y no puede ni debe llegar a ser expresado!

¡Oh, Palabra, tú, Palabra que me faltas!

(MOISES case desesperado al suelo.)

FIN DEL SEGUNDO ACTO

TERCER ACTO (no compuesto)

ESCENA PRIMERA

(Entra MOISES, seguido de AARON, prisionero y encadenado, traído por dos GUERREROS que lo tienen de los brazos y de los hombros. Tras él, los SETENTA ANCIANOS.)

MOISES

¡Aarón, ya basta!

AARON

¿Quieres matarme?

MOISES

No se trata de tu vida...

AARON

La tierra prometida...

MOISES

Una imagen...

AARON

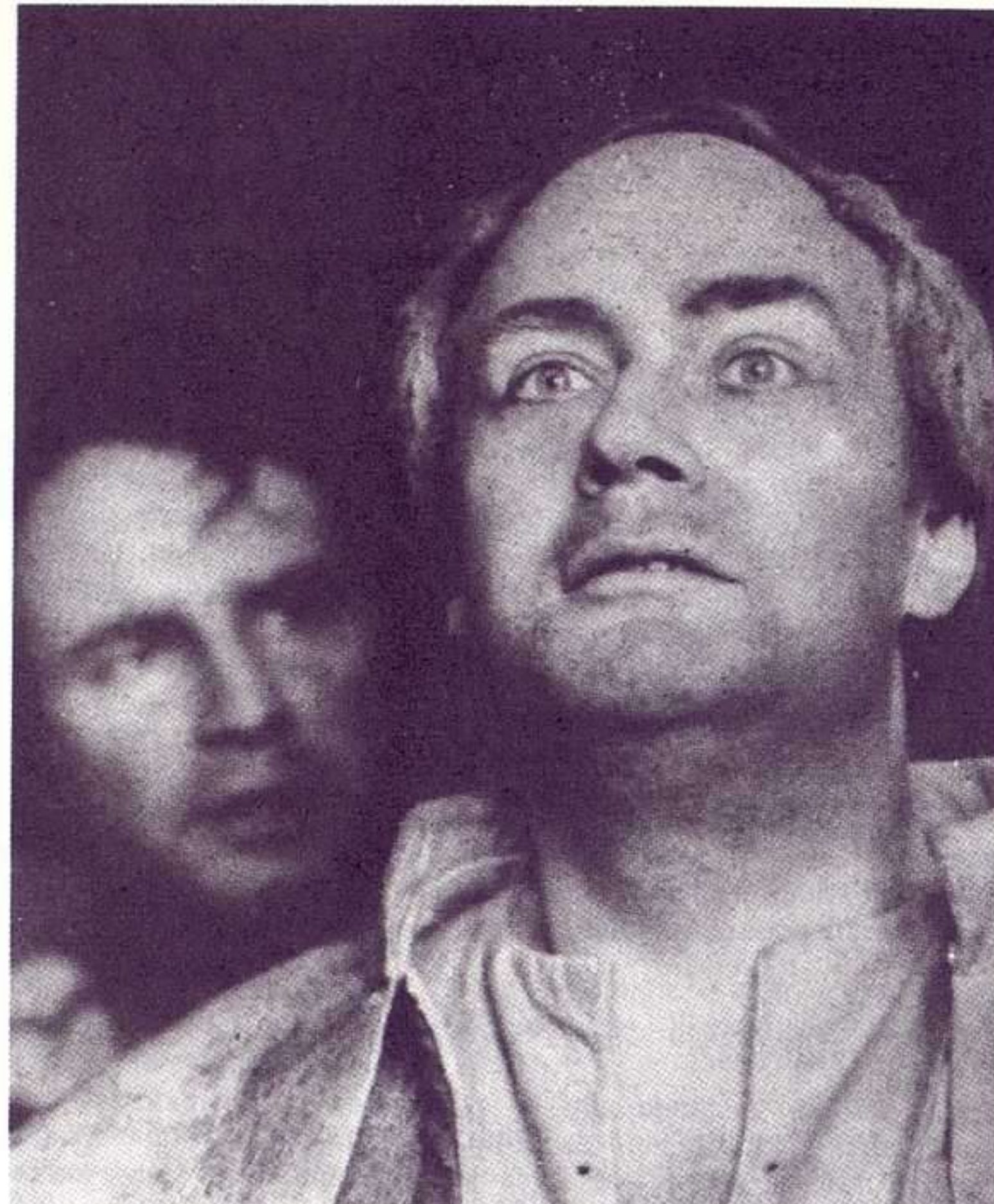
Yo debía hablar con imágenes allí donde tú lo hacías con conceptos; al corazón, donde tú hablas al cerebro...

MOISES

Tú, de quien la palabra huye con la imagen; tú mismo permaneces, tú mismo vives en las imágenes que pretendes crear para el pueblo. Extraño al Origen, al Pensamiento, entonces ya no te bastan ni la Palabra ni la imagen...

AARON (Interrumpiéndole.)

... tuve que hacer prodigios visibles, donde faltaban la Palabra y la imagen.



Dresde, 1976. Acto II: ¡Yo amo a mi Pensamiento y vivo para El!

MOISES

... ¿No te satisfaría más acaso el hecho, la acción?

Entonces hiciste del báculo un jefe, de mi fuerza un libertador, y el agua del Nilo testimonió la Omnipotencia...

Entonces pretendiste hollar con los pies físicamente, realmente, un país irreal donde manan leche y miel.

Entonces golpeaste la roca, en lugar de hablarla

como te había sido ordenado, para que de ella manase agua...

Sólo la Palabra debía golpear para obtener de la seca roca el refrigerio...

AARON

Jamás llegó confusa tu Palabra al pueblo.

Por eso, con el báculo, hablé yo a la roca en su lenguaje, que el pueblo comprende.

MOISES

Lo entiendes mejor que lo has expresado,

pues sabes que la roca, como el desierto y la zarza,

—tres cosas que no dan al cuerpo lo que este pide—

es para el espíritu, para el alma, la imagen de la renunciación necesaria para la [vida eterna.

También la roca, como todas las imágenes, obedece a la Palabra por la que llegó Ganaste así al pueblo no para el Eterno, sino para tí... [a tener apariencia.

AARON

¡Para su libertad, para que llegase a ser realmente un pueblo!

MOISES

Servir, servir al Pensamiento de Dios

es la libertad para la que ha sido elegido este pueblo.

Pero tú lo sometiste a dioses extraños,

lo sometiste al becerro y a las columnas ígnea y nubosa.

Pues tú obras como el pueblo; porque sientes como él, y así piensas.

Y el dios que muestras es una imagen de la impotencia, dependiente de una Ley superior a El; si ha de cumplir lo que ha prometido, si ha de hacer aquello que le ha sido rogado, está atado a su palabra.

Como los hombres actúen —bien o mal—, así tiene que hacer El:

castigar lo punible y recompensar lo virtuoso.

Pero el hombre es independiente, y hace lo que le dicta su voluntad.

Aquí las imágenes se imponen al Pensamiento, en lugar de expresarlo.

Un Todopoderoso —que lo será siempre— a nada está obligado,

de nada depende.

No le atan ni los actos del criminal,

ni la oración del justo, ni los sacrificios del arrepentido.

Imágenes guían y dominan a este pueblo que tú has libertado:

y son sus dioses extraños deseos que lo devuelven

a la esclavitud de la ausencia de Dios y la sensualidad.

Has traicionado a Dios con los dioses, al Pensamiento con las imágenes,

a este pueblo elegido con los otros, a lo extraordinario con lo habitual...

LOS GUERREROS

¿Hemos de matarlo?

MOISES (A todos.)

Siempre, si os mezcláis entre los pueblos y empleáis vuestros bienes,

que tenéis porque habéis sido elegidos

para luchar por el Pensamiento de Dios;

si empleáis vuestros bienes para fines falsos y negativos

y para rivalizar con otros pueblos en su disfrute de vulgares alegrías;

siempre, si abandonáis la renunciación del desierto

y vuestros bienes os han llevado a las más altas cimas;

siempre de nuevo seréis precipitados por el triunfo del abuso

y arrojados al desierto.

(A los guerreros.)

Dejadlo libre, y si es su deseo, que viva.

(AARON, libre, se yergue y se desploma muerto.)

MOISES

Pero en el desierto seréis invencibles y llegaréis a alcanzar la meta: la unión con Dios.

Diálogo con Jesús López-Cobos

Por José Luis Pérez de Arteaga



Son escasas las visitas a España de este hombre joven, de fama creciente en Europa (especialmente Alemania e Italia) y América. La especialización en la dirección de ópera hace que López-Cobos haya encontrado hasta el momento nulas oportunidades de ejercer su arte en país como el nuestro, tan desatendido en el campo de la lírica. Sí ha habido ocasión de tener a López-Cobos como director sinfónico en varios conciertos de los últimos años. Si la contabilidad no es errónea, dos veces ha dirigido este artista a la Orquesta Nacional, tres a la Sinfónica de RTVE y una a la Orquesta Ciudad de Barcelona, al margen este recuento de sus dos recientes actuaciones (por una vez de carácter lírico) con las dos agrupaciones madrileñas con motivo de la final del Concurso «Lauri-Volpi» y de la Gala del Festival de la Opera con Montserrat Caballé y José Carreras. Para muchos, seguramente los más jóvenes, el nombre de López-Cobos va ligado a aquellos dos conciertos (1974 y 1975) denominados «Bruckner para la juventud», en que el zamorano interpretara, en jornadas fuera del abono normal de las orquestas, la Misa en Fa y el Te Deum, de una parte, y la Séptima Sinfonía, de otra. Más recientemente, y siempre dentro de nuestras fronteras, López-Cobos ha estrenado la versión completa del Klagende Lied, de Mahler, siguiendo su política de apartarse de los senderos de lo trillado para tratar de suscitar nuevas inquietudes culturales en auditorios que, como los nuestros, a causa de esa triste política de repertorio tantas veces denunciada «nadan» en la más pedestre de las rutinas.

Fuera de España, la nómina es larga e imposible de transcribir. Casi por entero va ceñida la relación de ciudades y programas al mundo de la ópera. Sin falsas alharacas, López-Cobos es hoy uno de los nombres más cotizados del panorama lírico. Si la permanencia en Berlín como primer director del terceto que sustituyó a Lorin Maazel en la rectoría de la Opera de la antigua capital ha marcado especiales vínculos de López-Cobos con la ciudad alemana, la colaboración en Munich y Hamburgo ha colocado a este artista en una situación de verdadero privilegio dentro del mapa operístico germano. Venecia (La Fenice), Londres (Covent Garden) y París (Opera) son otros tres puntos geográficos que reclaman con asiduidad su presencia. En América, su labor va unida a Chicago, San Francisco y Los Angeles. Londres, una vez más, ciudad por la que siente una especial predilección, le ha acogido de unos años a esta parte también como director de conciertos y en la actualidad se halla anualmente asociado a la London Symphony y a la New Philharmonia. Hombre de tranquilidad externa absoluta, sobrio en la palabra y el gesto, alejado de toda petulancia, López-Cobos trata de revelarse ahora ante el magnetófono.

ARTEAGA.—Jesús López-Cobos, director de orquesta: ¿por qué? ¿Hay alguna fuerza que impulse a un músico a dedicarse a la dirección?

LOPEZ-COBOS.—Bueno, yo creo que no hay ninguna razón de fondo. No se trata de que yo haya visto un día a un señor dirigiendo una orquesta, me haya gustado y yo haya dicho: «Yo quiero ser eso», que es algo que les ha ocurrido a muchos niños. Al revés, han sido una serie de circunstancias las que me han llevado a ello, poco a poco, sin yo darme cuenta siquiera. Yo empecé con la ilusión de cantar en un coro, y luego tuve la de dirigirlo; y esto también se me planteó de manera casual: todo fue porque en el coro en el que yo trabajaba, el director, que estudiaba, como yo, en la Universidad de Granada, se tuvo que marchar a la Universidad de Madrid, con lo que nos quedamos sin director, y hubo algunos que, como conocían mi entusiasmo por el coro, me dijeron: «Bueno, ¿y por qué no nos diriges tú?» «Ah, pues se puede probar —contesté yo—, no es mala idea.» O sea que, sin tener una idea preconcebida, empecé a dirigir coros. Y de la misma manera pasó con la dirección de orquesta. Cuando yo decidí marcharme al extranjero a estudiar Dirección, no iba solamente a estudiar Dirección de orquesta, también iba a estudiar Dirección de coro, y de hecho yo obtuve los dos diplomas en la Academia de Viena. Después..., en cierto modo, yo me he dejado llevar por el destino, tal como venía; es decir, que para empezar a dirigir orquestas y ópera yo también me dije: «Vamos a ver qué sale», pero lo hice sin un objetivo concreto, lo hice por tantear la mayor cantidad de salidas posibles. O sea, que yo tenía muy claro que si la cosa no salía, no iba adelante, no se hundía el mundo, simplemente me encaminaba en otra dirección.

A.—En la misma línea, yo le preguntaría: ¿por qué director de ópera? ¿Qué le lleva a especializarse en ese terreno?

L. C.—¡También lo mismo, también lo mismo! Aunque yo quisiera aclarar que no creo demasiado en las clasificaciones: comprendo que yo, ahora mismo, estoy más o menos clasificado como «director de ópera», entre otras razones porque hay pocos directores de ópera, y ocurre que hay tanto trabajo en la lírica, y las ofertas son tan seguidas que, al fin y al cabo, queda poco tiempo para dedicarlo al concierto. Pero también han sido una serie de casualidades las que me han llevado a la ópera. Yo conocí, en su día, a un director de ópera, de hecho un gran director, como era Peter Maag. Empecé a trabajar con él, y como este hombre hacía, y hace, muchísima ópera en Italia, empecé a familiarizarme con ese mundo, primero

viendo, luego colaborando, finalmente dirigiendo. Y, realmente, me encontré metido en el campo de la ópera, como podía haberme encontrado en el sinfónico si las circunstancias hubieran sido otras: de hecho, en el primer año o año y medio de mi carrera profesional sólo dirigí conciertos; luego, sin embargo, me fui introduciendo paulatinamente en el mundo de la ópera y... hasta hoy. A la larga, me he dado cuenta de que todos los años que yo pasé cantando y trabajando dentro de un coro habían sido providenciales, porque yo he llegado a encontrarme en la ópera a mis anchas, como pez en el agua, precisamente porque una persona que ha vivido el canto como actividad personal está más preparada que otras para saber cómo hay que acompañar a un cantante en la escena.

A.—¿Le compensa humanamente a un artista ser director de ópera? Es decir, como acto musical, ¿posee la ópera un grado de satisfacción para el intérprete mayor que el que pueda tener un concierto? ¿Se lo produce a usted?

L. C.—Bien; si he de ser absolutamente sincero, le tengo que confesar que sólo en muy raras ocasiones. Ahora bien, en esas pocas ocasiones en que la ópera, como usted dice, llega a compensar, creo que le procura al intérprete una realización personal superior a la de un concierto. Pero, insisto, estas ocasiones son muy pocas, porque tienen que reunirse demasiados factores para que todo funcione perfectamente, cosa que en el concierto es mucho menos complicada. En el concierto, con tener una buena orquesta, un buen instrumento en las manos, y conocer bien la partitura, siendo un buen intérprete, las garantías de resultado positivo son mucho mayores. Tengo que decir que, además, yo tengo una gran admiración por ese instrumento mágico que es la voz humana, que para mí es el más bello que existe. Entonces yo creo que si en una tarde se consigue reunir una buena orquesta, una buena producción escénica y un gran reparto vocal, la satisfacción, aunque uno no llegue a tener quizá el tanto por ciento de participación de gloria como puede tener en un concierto, es tan grande o más que en un acto sinfónico puro, es una vivencia formidable e indiscutible... que, por otra parte, no todo el mundo puede apreciar, ya que hay personas que gustan de la Música y que son absolutamente refractarias a la vivencia de la ópera como acto musical.

A.—Es decir, usted ve en la ópera una dimensión colectiva, de trabajo en común, que si todo se conjuga justifica plenamente la experiencia de montarla y de presenciarla, respectivamente.

L. C.—Por supuesto.

A.—¿Me podría citar algunas de esas experiencias personales en que usted se haya sentido «compensado», tal como antes decíamos?

L. C.—Sí, he tenido varias ocasiones así, aunque, ya lo he dicho, son muy pocas. Por ejemplo, en Alemania, aun siendo dentro del repertorio normal de un teatro, con todos los inconvenientes que eso supone, he tenido funciones de esas que se dice que salen rondas: **Tosca**, en Munich, el día en que allí debutó José Carreras, o la misma obra, **Tosca**, en Hamburgo, cuando la cantaron juntos Plácido Domingo y Raina Kabaiwanska, haciendo Tito Gobbi la parte de «Scarpia», o, ya en producciones en las que yo he tenido participación, en el sentido de que las he preparado yo mismo, citaré el **Simón Boccanegra** montado en 1974 en el Festival de Munich. Pero, insisto: en la ópera se necesita que concuerden y estén a la misma altura demasiados factores para que se pueda hablar de una plena, absoluta satisfacción artística, que es algo que, evidentemente, no siempre se identifica con un éxito material.

A.—Me gustaría jugar un poco a la máquina del tiempo y que fuéramos más atrás en su carrera. Usted no empezó muy joven en el mundo de la Música, sino que más bien comenzó tarde. Ahora, en el actual estadio de su evolución, ¿piensa que ese «no empezar pronto» fue útil, perjudicial, positivo, negativo; es decir, se arrepiente o se alegra de ello?

L. C.—Yo creo que, en general, el no empezar demasiado pronto tiene más ventajas que inconvenientes; el único inconveniente es del instrumento, o sea, el no haber podido empezar de niño a aprender un instrumento musical, llámese piano, violín o violonchelo. Ese es un gran inconveniente, porque cuando ya se empieza mayor y se tienen otras ocupaciones... En mi caso, yo empecé a estudiar Piano cuando ya estaba en la Universidad y tenía no menos de diecinueve años. Entonces había momentos en que estudiaba, y otros en que tenía exámenes y me tenía que olvidar del piano durante semanas, o incluso meses, y eso es fatal para el buen aprendizaje de un instrumento, porque, además, las articulaciones ya no están en las condiciones de maleabilidad y adaptación que se tienen cuando se es niño; en fin, se producían unas situaciones de base que estorbaban constantemente una buena labor de estudio y de práctica. Por supuesto, si yo hubiera querido ser instrumentista, eso hubiera sido un gran «handicap». Ahora, desde el punto de vista de la dirección de orquesta, yo creo que ha sido una gran ventaja, tanto desde un aspecto general como desde el mío particular. Yo soy una persona que, por carácter, necesita tiempo para desarrollarse y para madurar: yo empecé a dirigir en la edad más adecuada para mi carácter y mi modo de ser: aproximadamente, a los veintiocho o veintinueve años. También creo en las ventajas desde un punto de vista general: yo tengo la opinión de que la dirección de orquesta es un oficio de gente madura, y creo que un director em-

pieza verdaderamente a producir y a rendir cuando ha superado los cuarenta o cuarenta y cinco años. Nosotros, al fin y al cabo, no tenemos el instrumento en las manos con el que podemos practicar todo el día, como le ocurre a un pianista o a un violinista, que pueden trabajar en su casa y dedicar a ello muchas horas diarias. Nosotros podemos dedicar muchas horas al día al estudio de una partitura; pero la **experiencia** de dirigir esa partitura no la supe nada, ni el tiempo que se le dedique ni los años; solamente se adquiere con la experiencia auténtica con la orquesta, y por ello nosotros necesitamos de un tiempo que otro intérprete no necesita. En ese aspecto creo que es ventajoso no empezar demasiado pronto. Hoy día, además, en que el mundo de la Música, como otros mundos, está muy comercializado, y uno corre el riesgo de convertirse en seguida en un producto de consumo, ya sea del teatro, del concierto o del disco, si se llega demasiado temprano a ese consumo comercial también le pueden «consumir» a uno en pocos años: porque, lógicamente, el ser humano precisa un tiempo para desarrollarse y fructificar, que al ritmo de la vida moderna resulta casi imposible encontrar el margen para ello, y entonces nos encontramos con un hombre que si es lento y necesita tiempo, o se queda desfasado completamente, o tiene que empezar a negarse a dirigir y a decir: «No, yo todavía no estoy preparado, no puedo, no soy capaz», y en este segundo caso la carrera se ha terminado. Por todo esto, no empezar joven ha sido para mí muy beneficioso, y yo me alegro mucho de ello, y lo que quisiera es todavía seguir diciendo que no, durante mucho tiempo, a bastantes cosas, aunque desde el punto de vista del repertorio yo procuro, con determinadas obras, esperar siempre. Por ejemplo, yo me he estado negando durante los últimos cinco o seis años a hacer **Don Giovanni**, de Mozart: el año pasado lo hice por vez primera en Aix-en-Provence, y no con buenos resultados, soy el primero en reconocerlo. Y es que al margen de que las condiciones en Aix fueran calamitosas, casi para haberse marchado, yo entiendo que sólo después de los cuarenta se puede montar con ciertas garantías de madurez personal una obra de esas características. Por supuesto, el intérprete joven tiene un modo de interpretar completamente distinto del maduro, y esto también es interesante; pero hay cierto tipo de repertorio al que no conviene llegar excesivamente pronto, porque el primer contacto con la obra queda también para toda la vida, y se puede decir que marca un hito en la carrera del artista, y esto puede ser nocivo: uno no tiene la técnica completamente hecha, y al no dominar la técnica, no cabe concentrarse plenamente en el aspecto interpretativo, y esto puede malograr parcialmente el desarrollo de una persona.

A.—Sus estudios de Dirección de orquesta, ¿dónde comienzan exactamente?

L. C.—Estrictamente como tales, en Italia, en donde hice cursos de verano. Esta etapa duró tres años: durante dos veranos estudié en Venecia con Franco Ferrara, y un último verano lo pasé en Siena, estudiando con Peter Maag, el director suizo, con el que, como ya he dicho, yo empecé más tarde a trabajar en el mundo de la ópera. Quiero indicar que la presencia de Maag fue casual, ya que mi proyecto era haber trabajado también en Siena con Ferrara, pero éste enfermó y Maag aceptó hacerse cargo de sus clases.

A.—¿Cómo se produjo su decisión de marchar a Viena para estudiar con Hans Swarowsky? Usted suele atribuir mucha importancia a este hecho.

L. C.—Sí, por supuesto que sí. Esas decisiones que a veces se toman a la ligera pueden ser muy definitivas en la vida de un artista, el ir a estudiar en determinada escuela o con determinado profesor. Yo sabía ya de la existencia de Swarowsky por Claudio Abbado, que me había hablado expresamente de él...

A.—Perdone que le interrumpa: antes me ha dicho que no había tenido de niño ninguna gran impresión por ver a un director, pero creo saber que un concierto de Abbado en Madrid, en el Monumental, alrededor de mil novecientos sesenta y cinco o sesenta y seis, sí supuso una experiencia importante para usted. ¿Influyó Claudio Abbado en su decisión de ir a estudiar a Viena?

L. C.—Yo, cuando le vi, no era ya ningún niño, porque tenía veintiséis años. Pero es cierto que me causó un gran impacto conocerle como director. Yo fui testigo, es verdad, de su debut en Madrid: entonces era el momento en que Abbado salía al mundo internacional. A mí me llamó mucho la atención, no sólo su calidad de músico, su calidad de intérprete, sino especialmente su calidad técnica. La técnica que tenía me impresionó, porque era muy natural, se producía completamente al servicio de la Música, y a mí eso siempre me ha interesado mucho: no el intérprete como medio de expresión de sí mismo, sino como medio de expresión de la Música, como vehículo de las ideas del compositor; o sea, no como fin de sí mismo, como «show» de las virtudes propias, sino como mediador entre el creador y el auditorio. Cuando finalizó el concierto, yo estuve charlando con él y le pregunté dónde me aconsejaba estudiar. El me insistió en que la Academia de Viena era, en su opinión, la que más seriedad tenía en ese momento en Europa, y me recomendó acudir a estudiar allí. Unido esto a que no era demasiado difícil obtener una beca de intercambio con el Gobierno austriaco para ir a estudiar a Viena, tomé la decisión de marchar allí. Viena, debo decirle, no era solamente Swarowsky; era toda la Academia, en donde la enseñanza tenía y tiene un nivel altísimo.



Debut en la Opera de Paris: El Trovador, de Verdi.

Swarowsky era una parte de la formación, y nosotros teníamos, además, muchos otros profesores, y la calidad de los estudios era muy completa, porque no sólo abarcaba la Dirección de orquesta sinfónica, sino también ópera, coro, correpetición, análisis de partituras, orquestación, análisis general musical de composición; es decir, que la formación que se nos daba era mucho más completa de la que yo habría obtenido de haber ido a Italia, por ejemplo. Yo adoro a Franco Ferrara como músico y como maestro, pero la verdad es que los Conservatorios italianos no presentan los programas ni las materias con la solvencia con que la enseñanza se imparte en la Academia de Viena ni, en general, en los centros de estudio musical de la zona de Austria-Alemania. Yo creo que lo más importante de mi aprendizaje en Viena fue adquirir un perfeccionamiento en serio en diversas disciplinas, porque la formación es completísima y abarca muchos campos que en otros sitios no se consideran esenciales, pero que luego resultan utilísimos para la formación integral de un músico.

A.—¿Podríamos hablar un poco de cómo eran, concretamente, las clases con Hans Swarowsky?

L. C.—Sí. Swarowsky, aunque esto parezca cómico o extraño, no nos daba de hecho clases de Práctica de dirección de orquesta. Las Prácticas de dirección de orquesta nos la daba un profesor, al que yo debo mucho, que se llama Carl Osterreicher, que era un hombre más joven, y que ahora está a cargo del primer año de Dirección de orquesta en la Academia desde la muerte de Swarowsky. Lo que más bien nos daba Swarowsky era la clase de «Teoría de la dirección de orquesta» y de Análisis de partituras, y ahí es donde estaba verdaderamente su fuerte. El era un hombre de cultura musical vastísima y con un sistema de análisis de partituras fantástico, en especial en todo lo referido al repertorio clásico-romántico. Se puede hacer una idea de en qué medida era vasto su conocimiento pensando que, a lo largo de todo un año, con tres clases semanales de tres horas cada una, exclusivamente analizamos las **Nueve Sinfonías** de Beethoven. El podía hablar durante horas de un problema de estructura musical o de una cuestión de orquestación en la época de Beethoven; y no solamente en el aspecto musical,

sino en el estético, en el filosófico, en el artístico en general, etc. La técnica «per se» de la dirección orquestal la solventaba él, prácticamente, en una semana: hacia los esquemas de cómo se marcaban los compases y de los movimientos que había que hacer, e insistía mucho en que se dejara tocar a la orquesta. Solía decirnos: «El director no debe dirigir la música, sino las pausas». Y en eso llevaba razón, porque el director está allí para que el que no tiene que tocar sepa cuándo debe empezar a tocar. Esto lo llevaba él un poco al extremo; pero en ese sentido tenía mucha razón, y yo lo pongo mucho en práctica: cuando noto que una cosa en la orquesta no anda muy segura, y entonces veo que tengo también dificultades en conseguir que haya la precisión deseada, hago siempre lo mismo, dejo a la orquesta tocar sola; yo doy un compás, y luego que la orquesta toque sola, con lo cual se ve perfectamente quién es el culpable de los fallos, si es la orquesta o lo es el director, y casi siempre la orquesta suele tocar mejor en el momento en que se encuentra libre y no se siente agobiada, y eso prueba la teoría de Swarowsky. También él solía decir que «a los músicos había que darles margen para tocar». Quizá por eso yo me he acostumbrado a desconfiar de los directores que hacen muchos aspavientos y grandes gestos, y están constantemente tirando de la orquesta de modo dictatorial. Quizá también por esto yo procuro ser económico en los gestos, aunque en esto también interviene la estatura y el largo de los brazos, o sea, factores meramente físicos. Llevando las cosas al paroxismo, Swarowsky solía recalcar que la técnica en sentido estricto de la dirección no va más allá de saber el movimiento de los compases de cuatro por cuatro y tres por cuatro: esto es exagerado, sí, pero resume toda una filosofía, que tenía muy presente que la música es un acto colectivo, de equipo; que no la hace sólo un señor que agita los brazos, sino los cien señores que están delante de él haciendo sonar instrumentos musicales.

A.—¿Recuerda cuál fue su primer concierto como director?

L. C.—Sí, sí, fue en Praga, en la sala de la Filarmónica. Yo fui invitado dentro de un ciclo que se llamaba «Nosotros presentamos jóvenes valores» ya que el director de la «Primavera Musical de Praga» había formado parte del Jurado en el Concurso de Besançon, en donde yo había ganado un premio, y por ese motivo me llamó para dirigir en ese ciclo. La primera obra que yo dirigí en público fue, acompañando a un pianista, el **Primer Concierto** de Brahms, junto al **Concierto para violonchelo**, de Dvorak, y la **Segunda Sinfonía** de Beethoven. Como ve usted, un programa «marathon», donde aún me admiro de cómo pude tener el valor, siendo mi debut, de dirigir una página como el **Primer Concierto** de Brahms.

A.—¿Y recuerda las obras con que se graduó en Viena?

L. C.—Sí, también. En dirección coral fue el **Te Deum**, de Bruckner, y en dirección sinfónica, las **Metamorfosis sobre temas de Weber**, de Hindemith. Es curioso, porque a estas obras ya se les coge un cierto cariño. Se da la circunstancia de que las **Metamorfosis** no he tenido ocasión de volver a dirigirlas. El **Te Deum** lo volví a hacer en Madrid, hace algunos años, en un programa Bruckner con la Orquesta Nacional, con la satisfacción, además, de hacerlo con orquesta, ya que en Viena, en el examen de diploma, lo preparábamos con acompañamiento de pianos. Y es curioso también que hasta el año pasado no he tenido oportunidad de volver a tocar el **Primero** de Brahms: las circunstancias han sido, desde luego, muy distintas a las de mi debut, porque la orquesta ha sido la London Symphony y el solista Emil Gilels.

A.—Cambiando el tema, ¿es muy complicado tratar con cantantes?

L. C.—Sí, ¡sí!, muy complicado, no sólo a nivel musical, sino a nivel humano. Ahora, antes de seguir, debo decir una cosa de la que cada día estoy más convencido, sobre todo desde unos años a esta parte, en que, gracias a Dios, puedo trabajar con cantantes verdaderamente grandes, con las «estrellas», por así decirlo: el auténtico gran cantante no es nada complicado; lo suele ser el mediocre, porque cree que es muy bueno y se considera en posesión de la verdad, y uno no puede llegar a convencerle de que no es así. Aunque también yo, quizá por mi carácter, tengo un sistema de trabajo que hasta ahora me ha servido para no tener problemas con ningún cantante, y es el de no dar la sensación de que quiero imponer un criterio musical, sino hacer ver que puede haber otra posibilidad de interpretación distinta a la que se hace habitualmente, conseguir probarlo y, sin que él o ella se den cuenta, convencerles de que es así; al final, ellos creen que han descubierto esa posibilidad, pero, en realidad, están haciendo lo que yo quería.

A.—Vamos, para entendernos, que usted los engaña.

L. C.—Sí, es cierto; pero yo creo que es un engaño lícito, y sobre todo humano. No es un modo de llegar y decir: «Esto es así, y se hace porque yo soy el director de orquesta y soy quien manda aquí, y el que no esté de acuerdo que se vaya». O sea, «Aquí te cojo, aquí te mato». No, esto no me gusta: prefiero crear la sensación de que existen otras posibilidades y de que se pueden probar, discutir y elegir. Con lo cual estoy llevando al intérprete a mi terreno, a mi criterio, pero sin que se sienta violado en su capacidad ni incluso en su... soberbia de cantante. O sea, yo procedo así porque entiendo que un cantante no es un piano, que da

Real Musical, S. A.

Al Servicio de la Música



CARLOS III - n.º 1, MADRID - 13

TELEFONOS. 248 0924 - 2476365

las notas como si se pulsara una tecla, sino que es una persona que tiene también su corazoncito y sus criterios, sus opiniones y su modo de cantar. Ahora, de todos modos, es complicado trabajar con cantantes, porque no son como el intérprete instrumental, que siempre tiene un medio sonoro que le responde, llámese violín o mandolina, sino que el cantante tiene que luchar consigo mismo para tener a punto su propio instrumento, que es su voz, y, por lo tanto, tiene un carácter muy especial: son mucho más sensibles a cualquier crítica, a cualquier circunstancia exterior, y hay que cuidarlos mucho más y tener mucha más comprensión con ellos. Hay que darse cuenta de que una voz humana no es un instrumento que siempre está a disposición y que no falla, sino que puede tener días buenos y días malos, tardes gloriosas y noches nefandas. El criterio ha de ser mucho más flexible, y hay que saber adaptarse a las posibilidades del intérprete. Yo, por otra parte, tampoco creo en «tempos» absolutos ni en criterios paradigmáticos, sobre todo en el campo de la ópera: hay que saber con qué tipo de voz se trabaja y cuáles son sus condicionantes. Yo creo que esa misma flexibilidad es muy importante para el propio director como intérprete. Hay algo más que me interesa decir: siempre es complicado el trato cuando se trata de imponer una idea a otros, y esto ocurre igual con los cantantes y con los miembros de una orquesta.

A.—Uno de los temas favoritos de la crítica es hablar de la «crisis de voces». Hace algunos meses, Herbert von Karajan me decía que él no creía en absoluto en esta idea. ¿Cuál es su postura al respecto?

L. C.—Pues la misma. Yo tampoco creo en «crisis de voces». Voces las hay ahora tan bellas como ha habido siempre. Sí pienso que hoy día lo que hay es crisis de ídolos, de mitos. Ya no existe el mito Callas, el mito Caruso, el mito Gigli, porque vivimos en un mundo completamente diferente en cuanto a la interpretación musical: hoy día se trabaja más en equipo, pero hasta hace unos años era el individuo quien resaltaba más; entonces todos estos cantantes estaban rodeados de gente mucho más mediocre, por lo que destacaban más. No hay más que escuchar cualquier grabación de Caruso y fijarse en la orquesta que toca debajo: si hoy en día, con una voz como Pavarotti o Domingo, tocara una orquesta como las que acompañaban a Caruso, serían mitos tres veces más grandes, porque en la época de Caruso las orquestas que se utilizaban eran mucho más pequeñas y no tenían la capacidad de reproducción sonora que tienen nuestras orquestas actuales. Yo no creo, por ello, que exista una crisis general en el terreno vocal. Por supuesto que sí puede haber crisis en una determinada parcela: por ejemplo, hoy sí existe, ¡qué duda cabe!, crisis de voces wagnerianas, eso es cierto. ¿Por qué? Por un lado, porque Wagner se pone menos en los teatros de repertorio, entre otras razones porque las producciones de las óperas wagnerianas son caras y costosas si se quieren montar con una mínima dignidad, y también porque los gustos del público van pasando; es decir, después de la gran explosión wagneriana de principios de siglo, y de los años veinte o treinta, o incluso de posguerra, hoy día, a excepción de algunos sitios que mantienen viva una tradición de interpretación wagneriana, como pueden ser, aparte de Bayreuth, Munich o Viena, y parcialmente Londres, las obras de Wagner no se tocan tanto como se tocaban antes y, naturalmente, hay menos gente que se dedica a ello: hay más gente que se dedica al repertorio italiano, que se sigue poniendo como siempre o incluso en más cantidad. Pero creo que éste es un aspecto marginal del problema. No creo que hoy haya crisis por ausencia de voces de verdadera categoría: esto lo vamos a ver nosotros mismos, dentro de veinte años o poco más, cuando se consideren las voces de un Domingo o de un Bergonzi al mismo nivel mítico que hoy se estiman las de Callas o Gigli. Esto ha ocurrido siempre: la voz se ha convertido en mito cuando ha muerto, cuando ya no se la oye más. Lo que sí puedo decirle es una cosa: creo que hoy día existe crisis de intérpretes, desde el punto de vista del canto. Me explico: hoy en día el cantante está sometido a un ritmo de producción tan grande, a una prisa tan enorme por cantar todo el repertorio cuanto antes, y por hacerlo en la mayor cantidad posible de teatros del mundo, que, eso sí, apenas si se tiene tiempo de profundizar en el repertorio. No olvidemos que aquellos grandes cantantes, estilo Bastianini o Pinza, tenían un repertorio muy reducido... comparado con el de un cantante de ahora mismo, y además cantaban mucho menos de lo que hoy día se canta. Entonces eran cantantes que llegaban a hacer una verdadera creación de su repertorio, cantantes que se pasaban la vida haciendo *Trovador* u *Otello*, o sea que no iban más allá de cantar cinco o seis óperas fijas, y en ellas creaban verdaderos arquetipos. Esto hoy día, por desgracia, no se hace o no se puede hacer. Y digo «por desgracia», al ver que muchos cantantes jóvenes se están «quemando» mucho antes de la cuenta; pero eso no es culpa del propio cantante, es culpa del mundo en el que está inmerso. El cantante que empieza a negarse a «engullir» papeles puede encontrarse con la carrera hipotecada: es algo parecido a lo que antes dije respecto de los directores jóvenes y ciertas obras del repertorio. Ese es, para mí, el gran problema de hoy día.

A.—A nivel personal, ¿con qué cantantes ha trabajado más a gusto?

L. C.—Yo puedo decir algunos nombres, diferenciando lo que es trabajar en una función de repertorio de la labor de montar por entero una producción. Yo guardo un recuerdo fantástico de todo lo que he hecho con Julia Varady, que es una soprano que está empezando ahora, prácticamente, a hacer su carrera internacional, y que para mí es uno de los mayores valores, si no el mayor valor, que existe en el campo de la ópera. Juntos hemos hecho *Butterfly*, *Forza del Destino*, *Trovador*, y para mí ha sido siempre una gran experiencia poder trabajar con ella, por su musicalidad, por su intensidad dramática, por su profesionalismo y su seriedad, aparte luego de sus condiciones vocales. También me he encontrado muy a gusto con Pilar Lorengar, aunque con ella casi todo lo que he hecho ha sido repertorio y muy pocas producciones nuevas. En los hombres he trabajado muy feliz con Carreras y con Plácido Domingo, que son grandes músicos por encima de todo, antes incluso que excepcionales cantantes. También ha sido muy satisfactorio todo lo que he hecho con Pavarotti. Y debo añadir a la lista el nombre de Mirella Freni, con la que hasta ahora, desgraciadamente, sólo he podido hacer repertorio, pero siempre con resultados extraordinarios.

A.—Jugando ahora un poco a la música-ficción, ¿a qué cantantes del pasado le hubiera gustado tener en el escenario mientras usted dirigía en el foso?

L. C.—Sí, también he tenido mis ídolos en ese aspecto. Con alguno he tenido la oportunidad de trabajar todavía, aunque ya cantara menos, como es el caso de Renata Scotti o también el de Tito Gobbi. Me imagino que voy a decir dos nombres muy tópicos, pero verdaderamente me hubiera entusiasmado trabajar con ellas: con Callas, como temperamento dramático, y con Tebaldi, como voz. Entre los hombres, citaré a Del Mónaco, y especialmente a Di Stéfano; ¡con Di Stéfano me hubiera hecho feliz poder trabajar! Y también incluiría a Bastianini como barítono. Yo creo que han sido esas voces que se le quedan a uno impregnadas en la conciencia musical, y que en mi caso datan de los primeros años en que yo empezaba a escuchar ópera y a oír discos.

A.—¿Ha tenido usted ídolos musicales fuera del campo de los cantantes?

L. C.—Sí, por supuesto, yo creo que todos los tenemos. En el campo de la dirección de orquesta, aunque yo no lo vi nunca actuar, mi figura predilecta es Bruno Walter, con quien yo siento una enorme compenetración a nivel de la interpretación musical, y también, de otra forma, con Pierre Monteux. Entre los instrumentistas... ¡hay tanta gente a la que yo he admirado! Tratando de reducir nombres, yo pondría en el violín a Heifetz, y en el piano a Horowitz, dos intérpretes que a mí me parecen imborrables de una memoria musical después de haberlos oído, aunque sólo haya sido una vez.

A.—Quizá esto sea más comprometido, pero me gustaría saber si de los intérpretes actuales se interesa usted por alguno o algunos. ¿Escucha usted a otros directores o prefiere no percibir influencias ajenas?

L. C.—¡Claro que escucho, a todos los que puedo! No me gusta encerrarme en mi torre de marfil, al revés. Dentro del mundo de la ópera yo he aprendido muchas cosas de directores cuyos nombres prefiero no decir, porque me parecen directores malos, muy mediocres, pero que son hombres muy rutinarios, que conocen muy bien el oficio y que me han descubierto puntos y detalles en los que yo no había caído, como idealista que empezaba de joven y pensaba que las cosas iban a funcionar de otra manera. Creo que se puede aprender mucho de un director malo con una orquesta mediocre, porque uno puede advertir la causa de que los resultados no sean buenos. O sea que, al contrario, procuro ver la mayor cantidad posible de directores, porque siempre puedo aprender algo nuevo de ellos. Tengo también, como le ocurre a cualquier melómano, mis directores preferidos. De los que trabajan actualmente, quizá mi preferido sea Giulini, seguramente por carácter. También me entusiasman Karajan y Solti, y procuro ir siempre que puedo a sus conciertos. De entre los jóvenes, me fascina por su técnica Meh-ta y, naturalmente, soy muy admirador de Claudio Abbado.

A.—Alfred Brendel me dijo una vez que él había aprendido mucho de fraseo escuchando a cantantes. Yo quisiera hacerle una pregunta dando la vuelta a la idea. ¿Ha aprendido usted, director de ópera, algo escuchando a instrumentistas?

L. C.—Pues sí, sí. Sobre todo, en un terreno: la disciplina. Debido a una servidumbre técnica, el instrumentista está obligado a una determinada disciplina en el aspecto interpretativo, que el cantante no tiene: el cantante puede ser mucho más libre. A mí me ha sido muy útil advertir en qué medida el pianista o el violinista han de permanecer dentro de una disciplina técnica para otorgar una fluidez básica al discurso musical. El contraste está en que ha habido muchos cantantes que, por así decirlo, cantaban «de oído». Hoy esto cada vez se da menos. Aun así, el cantante se permite una cantidad de arbitrariedades y libertades que al instrumentista le están vedadas. Yo, personalmente, entiendo que es muy difícil trabajar con un cantante que no sea esencialmente músico, y la sujeción técnica de los instrumentistas me ha ayudado mucho a exigir una disciplina parecida de los cantantes. Y en esto, insisto en lo de antes, creo que estamos ahora mejor que hace unos años:



Entrevistador y entrevistado en el intermedio de un concierto.

la perfección técnica de una Montserrat Caballé, la forma en que esa mujer emplea su voz como instrumento, era, de hecho, impensable hace treinta o cuarenta años.

A.—¿Va a tratar en el futuro de «desclasificarse» como especialista en ópera italiana para pasar más asiduamente al repertorio alemán?

L. C.—Sí, pero en esto ocurre mucho que aún hoy subsisten infinitos prejuicios, como en todas las cosas humanas. Los artistas estamos también muy sometidos a la cuestión de las nacionalidades y de la procedencia. Cuando yo estudié en Viena, trabajé casi exclusivamente el repertorio alemán; pero cuando empecé a trabajar en un teatro de Alemania, al ver que me llamaba López-Cobos, pensaron que yo tenía que dirigir muy bien la ópera italiana. Y entonces yo empecé a recibir un repertorio del que no tenía ni la más ligera idea, y comencé a dirigir óperas que ni había oído ni había visto sobre un escenario, como podían ser **Attila**, **Nabucco** o **Vísperas sicilianas**. ¡Y yo no las había leído siquiera!; pero como uno se llama «López», se supone que las tiene que dirigir bien, de la misma forma que si me hubiera llamado «Schmidt» me habrían dado de inmediato **Lohengrin** o **Elektra**. Por supuesto, yo tampoco me he esforzado en decir: «No, es que yo quiero dirigir ópera alemana». He preferido tener un buen nombre en la ópera italiana y hacerme así un nombre en Alemania, para poder empezar ahora a hacer ópera alemana. Eso sí, he hecho Mozart porque entiendo que es música universal y está por encima de clasificaciones como ópera alemana o italiana: siempre que he podido lo he hecho con la mayor satisfacción del mundo. Pero, en concreto, tendré mi bautizo wagneriano el año que viene, en Berlín, al frente de una nueva producción de **Tannhäuser**, y poco a poco iré ampliando este repertorio: a mí, particularmente, me gusta mucho Richard Strauss, y una de mis metas es dirigir **Salomé** y **Elektra**.

A.—¿Cómo es cuantitativamente su repertorio sinfónico?

L. C.—Pues, para ser sinceros, le diré que es grande en la teoría y menos grande en la práctica. Yo he estudiado y estudio muchas obras sinfónicas, pero he podido dirigir menos de las que hubiera deseado, en parte a causa de esta especialización en la ópera, de la que hemos hablado, que no me ha dejado tiempo para aceptar ofertas que se me han hecho en el campo del concierto. A mí me interesa completar las lagunas de repertorio que puedan quedarme antes de especializarme en un tipo concreto de autores. Pero no quiero, como me ha ocurrido en la ópera, clasificarme o que me clasifiquen en seguida en un tipo de música. Con el tiempo, yo quisiera volver a lo que fue mi pasión absoluta en mis principios de música, la polifonía, Bach, Händel; en fin, los siglos diecisiete y dieciocho. Pero mientras yo no tenga una orquesta propia con la que pueda hacer... un ciclo de mi propio repertorio, estaré condicionado por el trabajo que llega; y es que entiendo que cualquier director de orquesta en evolución necesita un día tener su propio instrumento, o al menos estar asociado a una orquesta con la que uno se encuentre especialmente a gusto a la hora de trabajar.

A.—Todo parece indicar que esta orquesta la va usted a encontrar fuera de España.

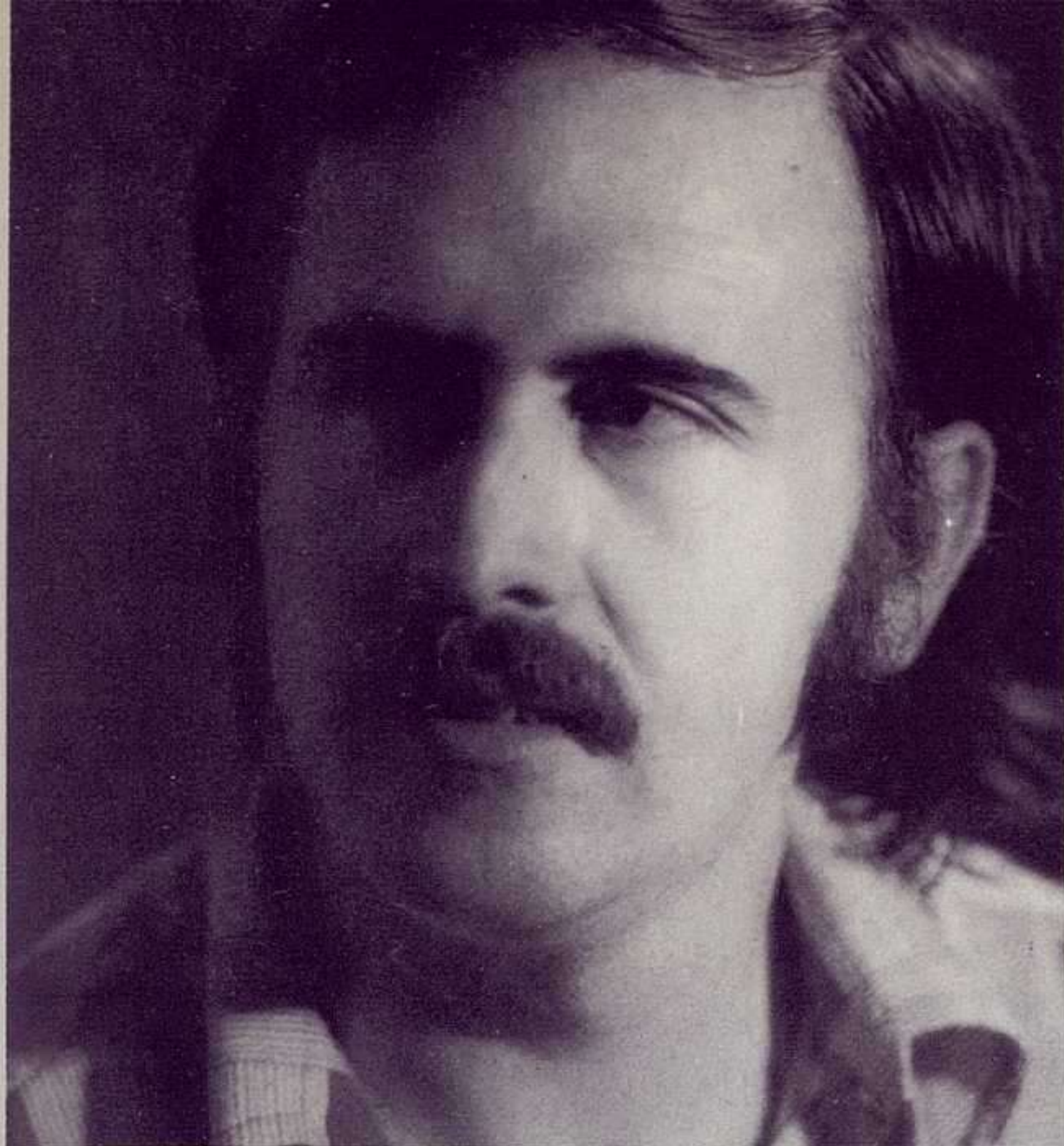
L. C.—Yo no tengo nada en contra a la hora de dirigir en mi país, y siempre que puedo volver procuro hacerlo; pero si un día vengo a España, a dirigir de un modo estable, yo he dicho siempre que lo haré si las condiciones artísticas que se me ofrecen tienen las suficientes garantías como para poder compensarme de dejar de dirigir orquestas como la New Philharmonia o la London Symphony.

A.—Usted ha grabado el verano pasado una versión de Lucía de Lamermoor que casi podríamos calificar de «Ur-fassung». ¿Puede hablarme un poco de ella?

L. C.—Yo, desde muy joven, desde que escuche **Lucía** por vez primera, he tenido la impresión de que no era una obra para coloratura verdaderamente. Es ya significativo que Donizetti haya escrito casi todas sus óperas para soprano lírico-«spinto» o lírico-dramática, como son la mayoría de sus heroínas: **Anna Bolena**, **María Stuarda** o la protagonista de **Roberto Devereux**. Por otra parte, a mí siempre me ha molestado mucho, quizá simplemente como lector de libros, el leer una partitura, como es la de Ricordi, con todas sus faltas, y ver que lo que la gente canta no está escrito en el pentagrama, ¡es completamente diferente! Yo creo siempre que un compositor es lo suficientemente inteligente como para haber escrito la música que él quería que se tocara o cantara, y no la que otro ha venido después a implantar, pensando que era mejor. Cuando debuté en París, hace dos años, vinieron a verme de Philips, preguntándome si yo estaría dispuesto a grabar una **Lucía de Lamermoor** en su versión original, con una soprano no coloratura, sino lírico-dramática, como es Montserrat Caballé. Yo recibí la idea con los brazos abiertos; se llegó a un acuerdo en cuanto a orquesta, cantantes y fechas de grabación, y entonces yo pedí el manuscrito de **Lucía**, en la edición facsímil que hizo Ricordi. Empecé a trabajar en él, con la sorpresa terrible de que, efectivamente, la obra no sólo no está escrita para coloratura, sino que, además, la pieza, tal como se canta hoy en día, no tiene nada que ver con lo que escribió Donizetti: tres grandes escenas están en otra tonalidad, las tres escenas de **Lucía** precisamente, porque las sopranos de coloratura posteriores a Donizetti, al establecerse la tradición de la soprano ligera, cambiaron la tonalidad de todas sus escenas para poder llegar más cómodamente al sobreagudo. En concreto, la primera aria, «Regnava nel silenzio», está escrita medio tono más alto, el dúo con el barítono también figura un tono más alto (la bajaron un tono para que la soprano pudiese llegar más fácilmente al Re al final del dúo, precisamente), y toda la escena de la locura no está en Mi bemol, sino en Fa; la bajaron, lógicamente, para que la soprano, al llegar a la cadencia, no tuviera que subir al Fa, sino con subir al Mi bemol, que ya les cuesta mucho trabajo, tener suficiente. Pero para mí es un gran fraude que a un compositor se le enmiende la plana hasta el punto de cambiar la tonalidad de tres grandes escenas de la obra, porque todo el plan tonal de la partitura queda totalmente destruido. Creo que lo primero que un compositor piensa cuando va a escribir un aria es el tono en que la va a escribir, por lo que alterar su plan tonal es gravísimo. Piense usted por un momento en lo que sería tocar la **Sinfonía en La**, de Beethoven, en la tonalidad de Sol. ¡Sería algo absurdo! En **Lucía**, por ejemplo, toda la primera escena está escrita en Sol mayor, y la segunda escena, que es el aria «Regnava nel silenzio», no está escrita en la dominante, Re, que es como se toca, sino en Mi bemol, que es el tono relativo de Sol. Lo mismo pasa con la tercera: se vuelve a tocar en el relativo de Mi bemol, y no como se toca ahora, un tono más bajo. Al margen de esto, hay muchísimos errores en la parte de canto, que yo he corregido, como los hay también en las partes de coro y orquesta, con omisiones o cambios de ritmo y dinámica, y faltas en la notación misma. Creo, por todo ello, que esta **Lucía** puede constituir una aportación seria e importante para una interpretación más correcta y auténtica de la obra. Y algo parecido trataré de hacer con el **Otelo**, de Rossini, que estoy en vías de grabar con Frederica von Stade.

A.—¿Qué importancia concede al disco como medio de comunicación? ¿Define esta grabación de Lucía una postura de cara a la industria?

L. C.—En parte, sí. Yo al disco le concedo una importancia... objetiva muy grande. Yo creo que el disco ha hecho que el intérprete sea más conocido, y sobre todo que la música tenga una difusión impensable de otro modo. Ha hecho también que el público conozca mucho mejor el repertorio. Pero yo, particularmente, no soy un fanático del disco, porque, como veo cómo se produce y se realiza, tengo dudas serias acerca de su absoluta garantía interpretativa. No siempre el disco es un resultado objetivo de lo que uno siente o de lo que se hace prácticamente, sino más bien una suma de aspectos parciales que luego se reúnen todos: la técnica, los cortes, las tomas, los bloques, etcétera. Y, al final, uno puede no saber exactamente qué es lo que ha grabado. Además, como hoy los medios técnicos están tan avanzados, se puede llegar a desfigurar completamente el sonido real de lo que es una orquesta o de lo que es un cantante, sobre todo esto último. En el mundo de la ópera y de las voces hay grandes desilusiones en este aspecto: hoy día usted sabe que se puede manipular todo, y voces que son pequeñas, hasta feas, pero que son muy «microfónicas», hacen una gran carrera de disco y empiezan a funcionar muy bien; pero cuando llegan a un teatro son el gran fiasco, porque son voces que no corren, a lo mejor, o que son pequeñas y no tienen el volumen que parecía que tenían en el disco. Lo mismo puede pasar con las orquestas: oímos un disco, con una sinfonía en la que hay un solo de oboe, y uno llega a la sala de conciertos, y a ese mismo oboe se le escucha con la mitad de intensidad; lógicamente, de otra parte, porque en el disco todo está compensado de manera diferente. Yo creo que en este sentido existe el peligro de que lo grabado no responda a la realidad, y a mí no me extraña que haya directores, como Celebidache, que odien el disco y no quieran grabar sus interpretaciones. No comparto íntegramente esa postura, pero la comprendo muy bien.



Yo, en ese sentido, y ya como coleccionista, soy un tremendo partidario de las grabaciones en vivo. Por ejemplo, ahora, cuando voy a hacer una ópera que no he dirigido previamente y quiero informarme y escucharla, me voy en primera instancia a las grabaciones «pirata», aunque sean antiguas o deficientes desde un punto de vista técnico, o aunque haya fallos y equivocaciones, porque eso ha sido **vivo**, ha sido real, y eso es lo que yo echo en falta en el disco hecho químicamente de arriba abajo: de algún modo, falta el momento interpretativo, falta la vibración del momento. No siempre ocurre, pero el riesgo está ahí.

A.—Quisiera volver al comienzo de esta charla. Hablábamos de la ópera como manifestación artística. Usted sabe que la sociología del arte ha cuestionado seriamente el valor de la ópera, reduciéndolo a un acto social para satisfacción de un grupo de «élite». ¿Qué validez otorga un músico joven como usted al fenómeno ópera en mil novecientos setenta y siete?

L. C.—Yo no podría empezar diciendo que la ópera no es válida, de entrada, por puro egoísmo, ya que yo «como» de la ópera. Sería,

además, decir: «Yo hago un trabajo que no es válido y, sin embargo, lo hago». Pero al margen de que éste sea o no mi trabajo, yo creo que la ópera tiene una validez «per se», y creo además que la ha tenido siempre. Me explicaré: no olvidemos que ha habido una época histórica, el siglo diecisiete italiano, en la que la ópera abarcaba casi por completo toda la producción musical; tampoco se puede olvidar que toda nuestra evolución musical ha derivado de la polifonía, que en última instancia es decir el canto humano. Una música que reside, como medio de expresión, sobre el instrumento original del hombre, que es la garganta, que es el medio de expresión más antiguo que el ser humano ha tenido, siempre tiene que tener una validez expresiva, nunca puede morir, siempre tiene que ser un medio del hombre de «contarse a sí mismo» en un aspecto. El tema es lo de menos. Lo que mucha gente no comprende es que el compositor ha usado un tema, ya sea amoroso, o épico, o histórico, lo que se quiera, meramente como un motivo, un motivo para expresar unos valores duraderos, que están en la esencia del hombre y que no tienen nada que ver con la historia, ni con el tiempo, ni con la época en que se desarrollan. El creer que la ópera no tiene validez en mil novecientos setenta y siete es como pensar que el cantar a la fraternidad, o a la amistad, o a la comprensión, o a la tolerancia, o al amor, no tiene sentido ninguno. Y esto, que es lo primario, convierte al «acto social» de la ópera en algo secundario..., aunque para muchos el «acto social» sea lo primario. Pero yo me niego a pensar que la predisposición o no hacia la ópera vaya determinada por el origen social o el «status» económico; ocurre, eso sí, que el acceso global a la cultura, del que la ópera forma parte, no es igual en todas partes, de ahí el problema.

A.—López-Cobos, cuando dentro de treinta o cuarenta años usted se retire, teniendo en cuenta todo lo hablado, ¿qué le gustaría haber dado a las personas de la generación joven actual y de las dos o tres más que van a escucharle? Y soy consciente de que le hago esta pregunta cuando su carrera está aún en los comienzos.

L. C.—Yo creo que mi mayor satisfacción sería que la gente pensase siempre que mi vida musical había sido **auténtica**; es decir, en el sentido de que yo hubiese sido siempre fiel a la Música y no hubiera llegado a hacer concesiones por causas exteriores a la Música misma, llámense comercio, carrera, intereses, etcétera. Me gustaría haber sabido mantener ese ideal con el que yo he empezado, en el que entiendo que la Música es algo bello, un modo de expresarme a mí mismo y de ofrecer a los demás unas posibilidades de captación de belleza, siendo, como antes le dije, un medio de transmisión del compositor y no un fin. Me gustaría saber dar eso de la mejor manera posible.

Dictado Musical

INTRODUCCION, 1.º y 2.º NIVELES

Encarnación López de Arenosa

Real Musical, S. A.

Carlos III n.º 1 - Madrid - 13

SPA MUSIC, S. A.

Avda. de las Arboledas, 23
 (Polígono Industrial La Postura)
 Km. 25 carrt. Andalucía
 Teléfonos 895 11 49 - 895 14 17
 Valdemoro (Madrid)



Modelo 100 Harmony

alto 103 cm.
 largo 142 cm.
 profundidad ... 54 cm.
 peso neto ... 164 kg.



Modelo 114 Rococo

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



Modelo 114 Chippendale

alto 115 cm.
 largo 114 cm.
 profundidad ... 55 cm.
 peso neto ... 187 kg.

Modelo 112 International

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



Modelo 114 Demichippendale

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

Modelo 114 Classic

alto 114 cm.
 largo 143 cm.
 profundidad ... 55 cm.
 peso neto ... 180 kg.



Modelo 125 Opera

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

SPA MUSIC, S. A. UNA ORGANIZACI

LOS PETROF

Modelo IV Chippendale

largo 173 cm.
ancho 151 cm.
peso neto ... 265 kg.



Modelo III Melody

largo 192 cm.
ancho 151 cm.
peso neto ... 310 kg.

Modelo IV Intermezzo

largo 173 cm.
ancho 151 cm.
peso neto ... 265 kg.



Modelo V Gavotta

largo 156 cm.
ancho 151 cm.
peso neto ... 255 kg.



Piano de Concert Modelo I

largo 282 cm.
ancho 159 cm.
peso neto ... 520 kg.

Piano de Concert Modelo II

largo 236 cm.
ancho 156 cm.
peso neto ... 480 kg.

Modelo IV Rococo

largo 173 cm.
ancho 151 cm.
peso neto ... 265 kg.



Modelo 100 Baroque

alto 103 cm.
largo 144 cm.
profundidad ... 54 cm.
peso neto ... 177 kg.



LOS PETROF

Una gama completa de pianos. Diferentes. Unos destacan por su estilo clásico. Otros por su línea moderna. Pero todos, desde el más pequeño al más grande, tienen algo esencial en común: su especial sonoridad, su larga vida, su sensible «touche».

No importa el tamaño de su PETROF. Ni el precio. Todos los PETROF están hechos para aguantar muchas corcheas durante muchos años. Y... una gran economía sopesando calidad y precio.

Estas son las razones que han permitido a PETROF ocupar uno de los primeros lugares en el mercado mundial, consiguiendo en los últimos años ser el piano más premiado internacionalmente.

CION AL SERVICIO DE LA MUSICA

LOS EFECTOS DEL SONIDO

Por **TERENCE McLAUGHLIN**

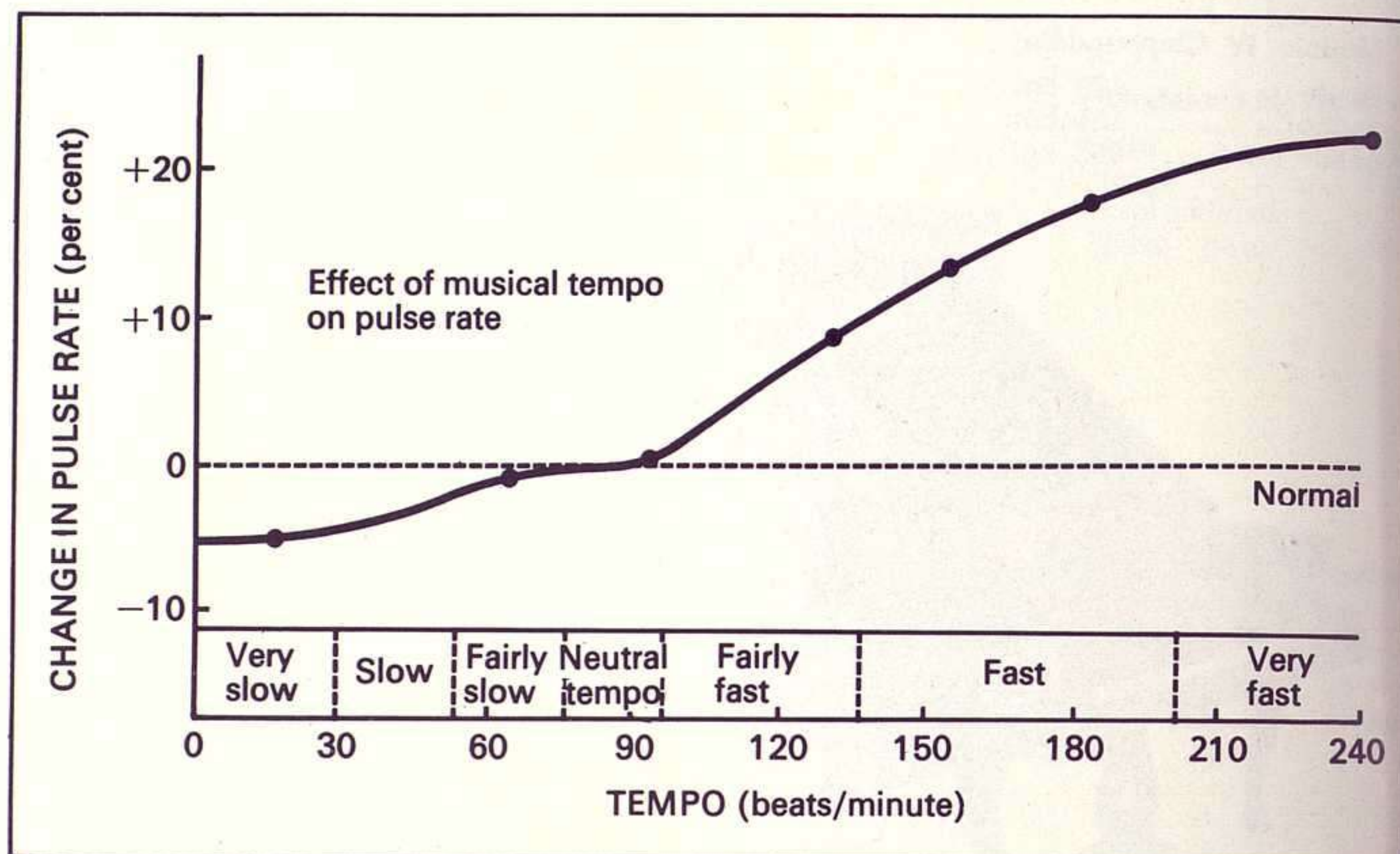
Aunque, probablemente, se remonta a los tiempos de Pitágoras en el siglo VI a. C., la alianza establecida entre la Música y la Ciencia siempre ha seguido un cauce cambiante y tortuoso. Los músicos, percatándose sin duda del misterio que encierra su arte, rechazan los grandes trabajos de análisis racional sobre el tema, poseídos del temor de que desvelen el arcano musical y lo destruyan sin reemplazarlo por otro punto álgido en torno al que girar. Dos grandes físicos, Helmholtz y Sir James Jeans, que contribuyeron sobremanera a crear una explicación de la armonía y variedad de los tonos, fueron objeto de fieras diatribas por parte del gremio musical, y los que hoy en día nos movemos por el ámbito común de la Estética y la Ciencia ya estamos acostumbrados a enfrentarnos con la acusación de estar echando leña a un fuego que más vale no encender.

Claro que la Ciencia siempre puede ser doncella de cámara de la Música: los modernos avances realizados en el campo de los instrumentos musicales hubieran sido imposibles sin los estudios de Acústica que llevó a cabo Helmholtz, y gran parte de los sonidos generados actualmente provienen de focos exclusivamente electrónicos. Las **Ondes Martenot** y los instrumentos Theremin, que aprovechan armoniosamente la maldición de los radiotécnicos; el llamado «pitido heterodino», van siendo enmarcados en el dominio formal de la Música, y existen ahora sintetizadores que engendran el caudal sonoro de una orquesta sinfónica en coloridos cromáticos a veces conocidos y a veces inéditos. Ya se han confeccionado muchos programas para que los ordenadores compongan música, y si bien las obras resultantes se distinguen normalmente por su carencia de interés y originalidad, no faltaron quienes, como Xenakis, ingeniero y compositor griego, y otros en su estela, adujeran que la escasa brillantez de las piezas se debe a falta de inspiración en los programadores y no a un error de concepto en la composición musical de un ordenador.

Pierre Boulez, el distinguido compositor y hasta hace poco principal director de la Orquesta Sinfónica de la BBC, está ardentemente convencido de que un enfoque científico es crucial para la Música, y a tal extremo llega su convencimiento que ha fundado el IRCAM (Institut de Recherche et de Coordination Acoustique-Musical), entidad internacional equipada con un computador, sintetizadores y toda la gama de modernos refinamientos empleados en la generación de música electrónica, para así ampliar e intensificar la labor ya preconizada por grupos de compositores tan famosos como el del Taller Radiofónico de la BBC.

Pero aunque este conjunto de actividades constituya estímulo mental para el compositor y el amante de la Música, no pasa de ser la aplicación de una nueva técnica a un arte tradicional. Admitiendo que los aparatos electrónicos den sonidos imprevistos y sorprendente matices cromáticos, facilitando efectos rítmicos de difícil ejecución para la mano del hombre y poniendo a disposición del compositor nuevas posibilidades de control sobre la interpretación de su obra, el acto

Cuadro número 1



Evaluaciones subjetivas del tiempo musical, desde uno muy lento a otro muy rápido, comparadas con la medición real del metrónomo. El gráfico registra igualmente el efecto de diversos tiempos musicales sobre el pulso, y los resultados corresponden a un promedio entre varios trabajadores.

elemental de la composición sigue siendo, igual que antes, un proceso inconsciente del espíritu. Esta idea se plasma en la invención de las válvulas rotativas, para los instrumentos de metal, y el teclado de Boehm para los de viento de madera, en el siglo XIX, que abrieron un nuevo horizonte para los ejecutantes, poniendo a su alcance secuencias de notas imposibles de ejecutar previamente y, por ende, ampliando el campo de acción del compositor, pero sin cambiar de por sí la naturaleza implícita en el trabajo creativo de éste.

Pese a este trasfondo, un nuevo enfoque científico está brotando e invadiendo el pentagrama, soterrada y sigilosamente, en vista de los prejuicios anticencia que son firme baluarte de los músicos. No aborda la ampliación del repertorio sónico para el compositor, sino que más bien investiga las razones que le impulsan a elegir determinados grupos de notas y analiza los efectos de orden físico y mental que los mismos producen en el oyente. Ya se había intentado realizar este tipo de análisis, incluso en 1797, cuando el compositor belga Grétry notó que el tiempo musical podía afectar el ritmo cardíaco de una persona, y más tarde, en 1880, cuando el escritor Edmund Gurney publicó un libro notabilísimo, llamado **The Power of Sound**, en que se describían por primera vez detalladamente las reacciones que experimentaban las personas ante la música; no obstante, casi toda la tarea cuantitativa se ha efectuado en el transcurso de los últimos años.

CRONOLOGIA FUNDAMENTAL

Todos sabemos que al escuchar una marcha o un ritmo popular tendemos a aligerar el paso en sincronía, pero los efectos de la música sobre la cronología del organismo van aún más allá. Una melodía rápida y alegre llega a hacernos subir el pulso un 22 por 100 y el ritmo respiratorio un 50 por 100, mientras que los compases lentos o trágicos los frenan (cuadro número 1). En una zona intermedia, centrada alrededor de las 75-80 pulsaciones por minuto, se encuentra un tiempo que casi todos consideran «neutral», ni lento ni rápido, y éste es el que menor efecto ejerce sobre las pautas bio-orgánicas. Es de resaltar que este período, correspondiente a una repetición unitaria de 0,75 segundos (s), parece ser el elemento cronológico fundamental para los diversos procesos que se desarrollan en el cuerpo y en la mente, aproximándose al período medio con que late el corazón (0,8 s), al «cardiorregulador» en el seno sino-atrial (0,8 s), al promedio de tiempo que llevan sencillos procesos mentales, como la asociación de dos palabras (0,75 s), y al tiempo medio de reacción ante los estímulos sonoros (0,75 s).

Para el músico en activo las cosas se complican con la aparición de otro factor: las cifras anteriores son válidas para adultos, en tanto que niños y adolescentes poseen pautas orgánicas de ritmo cronológico más acelerado, que cambian el concepto de tiempo «neutral». Digamos, a modo de ejemplo, que el pulso de un niño

de cuatro años ronda los cien latidos por minuto y a veces supera este valor, sin que descienda a 75-80 hasta la etapa tardía de su adolescencia. En consecuencia, lo que para un pequeño melómano del «pop» no es más que un ritmo suave, suena a sus padres como un veloz escándalo alocado, y, a la inversa, las notas que éstos encuentran excitantes son para el jovencito música de entierro. Por ello se está ensanchando el abismo que separa a la música «pop» para el mundo joven y todas las demás; los incentivos económicos son de tal magnitud que ha surgido y crecido toda una industria con el fin de crear música sincronizada con la pauta bio-orgánica de los niños y adolescentes.

También se han estudiado otros aspectos de la música, y en un plano físico casi todos los entendidos concuerdan en que surte los siguientes efectos:

1. Eleva el régimen metabólico.
2. Puede hacer aumentar o disminuir la energía muscular.
3. Acelera el ritmo respiratorio (en la mayoría de los casos, aunque una música extremadamente lenta puede frenarlo) y lo hace más irregular.
4. Puede dar lugar a una subida o bajada de la presión y volumen sanguíneos y el pulso, según el tiempo de la melodía y el estado de ánimo.
5. Reduce el umbral de respuesta a otros estímulos sensoriales.

Los efectos que ejerce sobre la mente, más difíciles de evaluar, resultan todavía más interesantes examinando la interrelación de la música y el comportamiento humano, pues a veces induce trances similares a los hipnóticos, por ejemplo, siendo ésta la razón por la que se utiliza profusamente en ritos y ceremonias religiosas de toda índole. El doctor William Sargant, psicólogo londinense y ex subsecretario de la Asociación Psiquiátrica Mundial, ha analizado en su obra **The Mind Possessed** (Heinemann, Londres, 1973) los estados de espíritu que han tenido tal origen dentro de muy diversas sociedades y culturas del mundo.

COLORES

La música también causa serias alucinaciones, y entre ellas una de las más comunes es el tipo de sinestesia denominada «audición cromática», en que se oye la melodía mientras se ve una sucesión ininterrumpida de imágenes; la asociación no se hace de forma consciente, ya que muchos de los que experimentan éstas preferirían oír música sin «interrupciones», pero se encuentran con que no pueden dejar de lado los efectos visuales. Yo he recogido muchos ejemplos de alucinaciones inducidas por la música, y parecen adoptar aspectos infinitamente variados: colores imaginarios, movimientos, sensaciones al tacto e incluso del gusto y el olfato. Una de las personas con quienes mantuve correspondencia al respecto siempre tenía una especie de espejismo del rancio olor desprendido por un viejo molino harinero al escuchar una cierta obra de Manuel de Falla, aunque por más que se preguntaba no lograba deducir la posible conexión existente.

Algunos compositores han tenido suficiente amplitud de miras como para tratar de analizar su producción artística en relación a estos efectos. Ernst Toch preconizó tal enfoque con su **The Shaping Forces in Music**; pero el análisis más importante es, sin duda, el efectuado por el compositor inglés Deryck Cooke en su libro **The Language of Music** (Oxford University Press, 1959), que constituye un detallado «diccionario» de frases utiliza-

das por todos los compositores a fin de engendrar ciertos pensamientos o emociones en el espíritu del oyente. El análisis subjetivo de Cooke parece corresponderse muy bien con los resultados de las pruebas objetivas sobre las influencias de la Música.

Por otro lado, cabe preguntarse qué efecto tiene a su vez todo esto sobre la tarea de los compositores. Algunos se inclinan por hacer caso omiso de la para ellos horrenda intrusión de la ciencia en sus lares, mientras que otros se han apercebido con presteza del gran valor comercial que posee intrínsecamente un elemento persuasorio de esta magnitud. Empresas como Muzak y Reditune se especializan en instalaciones de música ambiental científicamente compuesta para que ejerza el efecto deseado por el cliente sobre los que la escuchan. En la ejecución de trabajos sencillos y repetitivos una música de fondo apropiada eleva el ritmo de producción y aminora el número de equivocaciones; hay que configurar cuidadosamente el tiempo y el contrapunto funcional para que se ajusten a las características distintivas de la cadena en fábrica, pues un ritmo demasiado vivo o apasionante originaría una precipitación operativa de carácter adverso para la rentabilidad de producción, en tanto que uno excesivamente apagado y monótono repercutiría igualmente en una pérdida de eficiencia (cuadro número 2). La música concebida para trabajos más especializados también contribuye a reducir el número de errores: con una serie de cintas magnetofónicas de Muzak encargadas por la sede de Lever Brothers en Nueva York disminuyó en un 38,8 por 100 el índice de faltas mecanográficas.

SUPERMERCADOS

Ciertas clases de música ambiental tienen efectos calmantes, y por ello se dejan oír en los aviones a punto de despegar, cuando los pasajeros luchan por reprimir su miedo inconsciente de que las alas se desprendan del avión; también se transmite música apacible por los altavoces de grandes supermercados, ya que se ha puesto ampliamente de manifiesto que con el tipo adecuado suben las ventas incluso hasta un 40 por 100, probablemente por la relajación del cliente, que olvida de momento otros compromisos financieros que puedan asediarse. Las melodías que respaldan a los anuncios televisivos y comerciales de diversos géneros muy a menudo predisponen el ánimo inconscientemente a comprar y adquieren por ello una importancia práctica mayor que la del texto transmitido en sí.

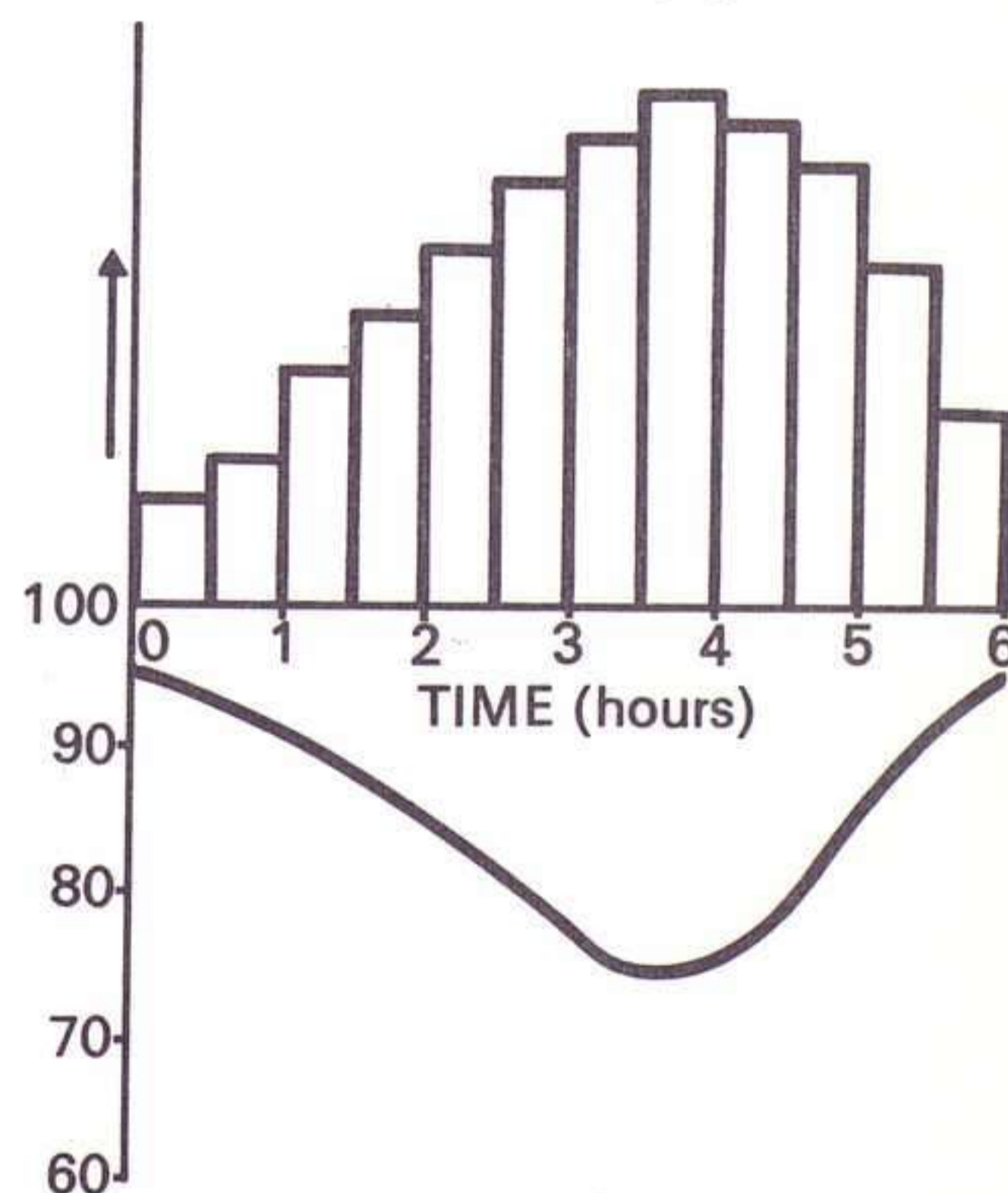
Con un enfoque más constructivo, también cabe utilizar las propiedades del sonido a fines de curación. Ya se cuenta que David apaciguó las iras de Saúl con los dulces sonos del arpa, y en 1890 William James introdujo la música en las instituciones para enfermos mentales, aunque los estudios más completos realizados sobre sus virtudes terapéuticas son los de la British Society for Music Therapy, primera que se fundó entre las entidades de este género existentes por el mundo. La influencia de un aire musical sobre la respiración, por ejemplo, puede aplicarse a estimular una pauta respiratoria normal en pulmones de personas asmáticas, y los pacientes que experimentan dificultad en coordinar la función de los músculos, como ocurre con los que padecen la enfermedad de Parkinson, reciben ayuda para allanarla escuchando esquemas rítmicos cuidadosamente seleccionados y destinados a fomentar una dinámica normal del cuerpo. Los experimentos que se están realizando actualmente en Alemania apun-

tan a la conclusión de que las úlceras estomacales podrían curarse más prontamente mediante un tratamiento musical que con los fármacos u operaciones de rigor.

La aplicación terapéutica de la música que ha cosechado, con mucho, el mayor éxito ha sido su empleo en el tratamiento de diversas enfermedades mentales. La acción hipnótica y de comunicación directa que ejerce la música parece ser sumamente efectiva para calmar un cerebro desequilibrado —como el de los esquizofrénicos— e inyectar una dosis de razón en él; a juzgar por los datos que arroja una encuesta estadística efectuada en los hospitales de Liverpool, los terapeutas que hacen uso de la música se han adjudicado tantas victorias clínicas en el campo de los trastornos de la mente como los que recurren a la cirugía o las medicinas, sin la contrapartida negativa de los efectos secundarios adversos producidos a veces por estos últimos métodos tradicionales.

El compositor Arnold Schoenberg se pronunció una vez así: «Un día llegará en que los hijos de nuestros psicólogos descifren el idioma de la Música». Este día ya se nos cierne en lontananza y empezamos a contemplar la aurora de una planificación y composición musical científica para engendrar en el individuo cualquier emoción, comportamiento o estado de ánimo deseado. Por aterradora que suene esta sentencia, recordemos que los procedimientos empíricos de nuestros grandes compositores de siempre ya han sido origen eficazísimo de muchas reacciones emocionales, y todo lo que el análisis científico puede hacer de por sí es extraer del subconsciente el proceso creativo musical y presentarlo desnudo ante nosotros. Es sumamente dudoso que cualquier programador o psicólogo moderno tenga las cualidades e inspiración de Bach o Mozart, y en justa correspondencia su música científicamente planificada no podrá rivalizar con la de ellos. Pero el sector en que hay gran probabilidad de que prevalezcan las notas sintéticas compuestas, valga la frase, según una «receta», es el del vasto suministro comercial de música «pop» y de fondo que demanda la sociedad en que vivimos, y así mirado, bien pudiéramos decir que el cambio ha de mejorar el panorama musical contemporáneo.

Cuadro número 2



El nivel de atención y rendimiento en el trabajo tiende a bajar durante un turno largo, como indica la curva. Un programa de música ambiental bien ideado es el que compensa esta disminución de la eficiencia personal, incrementando el efecto estimulante del sonido en el mínimo de la curva, cuando el operario se encuentra más cansado.

«La Creación», de Haydn



Haydn es músico que va progresivamente acortando distancias con Mozart, su más insigne contemporáneo, en cuanto a la consideración que merece. El lugar de "segundón" frente a éste va dejando paso al de casi "igual" suyo: las voces que les han equiparado al mismo nivel —algunas de las cuales, muy ilustres, como la de Furtwängler, no son nuevas— van cobrando cada vez más eco. Con todo, quienes consideren excesivo alzarle hasta la altura de Mozart, no dejarán de reconocer que Haydn fue un músico personalísimo, irrepetible, sin quien el arte de los sonidos habría sido mucho más pobre y carecería de una maravillosa vertiente: la de la música más humanamente luminosa, de alegría más intensa y comunicativa, y no negarán que Beethoven y toda la música instrumental posterior no se habrían producido como lo han sido. La diferencia esencial entre ambos, al margen de las propias del carácter y estilo de sus músicas, estriba en que Mozart fue un genio que evolucionó hacia la perfección con toda facilidad y a velocidad meteórica, mientras que Haydn maduró lentamente y con esfuerzo, sobre todo al final de su vida, como él mismo confiesa: "La gente me colma a diario de alabanzas sobre mis últimas composiciones, que encuentran llenas de ardor; pero no saben la tensión y el esfuerzo que me cuestan, sobre todo a causa de mi debilitada memoria y del estado de mis nervios, que me deprimen horriblemente, hasta el punto de pasarme varios días sin hallar una sola idea. La Providencia, sin embargo, acaba apidándose de mí cuando, al fin, me siento al piano y empiezo a teclear. Entonces, ¡alabado sea Dios!, las cosas vuelven a marchar como es debido" (1799). Así, el joven Mozart pudo aprender mucho del ya no joven Haydn, mientras, muerto aquél, el viejo Haydn aprendió de él. Por lo demás, se admiraron mutuamente con sinceridad, y no es poco mérito que Haydn fuese el único músico de su tiempo que valoró a Mozart en toda su magnitud.

Con el oratorio *La Creación* traemos por primera vez a nuestra sección una obra vocal, que, por cierto, es seguramente la cumbre de toda la producción haydniana. Aunque había compuesto con anterioridad un par de oratorios, hoy casi olvidados —*Las siete Palabras* y *El retorno de Tobías*—, es la toma de contacto, en su segundo viaje a Londres, ya anciano, con la música coral de Haendel (del cual dijo: "A pesar de mi conocimiento de la Música, nunca creí que pudiese dar tanto de sí como Haendel acaba de demostrar", y "Es el maestro indiscutible de todos nosotros"), lo que le impulsa a escribir un oratorio que, gracias a la asimilación del sajón afincado en Inglaterra, llega a ser la obra maestra que es. Ciertamente, hay bastante de Haendel en *La Creación*, pero mucho más del propio Haydn: ni un solo coro de esta obra —y no digamos las arias— podría confundirse con algo debido a la pluma de aquél. Así como los dos anteriores títulos citados de Haydn deben mucho al oratorio de estilo italiano (en realidad, óperas serias disfrazadas, con escasa intervención coral), *La Creación* recuerda mucho más a los oratorios ingleses de Haendel, y no sólo por la preponderancia concedida al coro. Curiosamente, los dos oratorios más famosos de la historia de la música, *El Mesías* y *La Creación*, son excepciones a la regla, al no tener personajes protagonistas de acción dramática, sino encarnaciones en voces individuales de la humanidad que medita o narradores de la acción bíblica (el de Haydn, sólo en la tercera parte, con la aparición de "Adán" y "Eva").

La Creación es obra capital por su inspiración y por las innovaciones geniales de su instrumentación. Siempre se destacan, con razón, la introducción orquestal, que describe la "Imagen del caos" que precede a la creación del mundo, en la que Haydn logra, con unos medios muy simples, una acertadísima sensación de vacío: aquí,

como en otros lugares, se hallan modulaciones visionarias para su época. El efecto que produce el paso de "es werde Licht" ("hágase la luz") a "und es ward... LICHT" ("y se hizo... LA LUZ") es hoy aún tan deslumbrante (nunca mejor dicho), que podemos imaginar cuánto más debió serlo entonces. Otros momentos son absolutamente maravillosos, como la elevación del sol, la aparición de la luna, y sobre todo la evocación, que habla un lenguaje fuera de su época, a cargo de tres flautas, del amanecer en el paraíso, al comienzo de la tercera parte.

Haydn, hombre profundamente religioso, confesaba que las cosas de Dios, lejos de ponerle grave, le henchían el corazón de alegría, sentimiento que rebosa de su tan singular música sacra, en oposición a la habitual seriedad (cuando no ranciedad, aridez y monotonía) de la música de este género; en las arias de *La Creación* se cuelan melodías de corte popular, extraordinariamente directas y fáciles de recordar. Por todo ello, como el mismo Haydn imaginaba ("El idioma que yo hablo lo comprende todo el mundo"), *La Creación* obtuvo de inmediato un triunfo resonante, sin precedentes, en todas partes donde se estrenaba. La partitura puede hoy parecer a ratos demasiado ingenua (a causa en gran parte del texto), pero es tal la sinceridad que se desprende de ella, que las connotaciones negativas que se asocian a ese término se desvanecen: "Nunca me he sentido tan piadoso como durante la composición de *La Creación*. Me sentía tan penetrado de un sentimiento religioso, que antes de sentarme al piano rogaba a Dios que me permitiese cantar sus alabanzas dignamente". Como resume Enrique Franco: "El espíritu religioso del oratorio es grandioso en profundidad y sencillo en expresividad".

Conozco o tengo noticia de trece grabaciones, de las cuales en España ahora sólo pueden obtenerse tres, que, afortunadamente, están entre las mejores y mejor grabadas: son las dirigidas por Jochum (Philips, 1967), Karajan (DG, 1969) y Münchinger (Decca, 1968). Quizá ninguna de éstas, ni de las restantes, es el modelo único a admirar y recomendar: cada una destaca o defrauda en uno u otro aspecto. En cuanto a las voces, asombra en primer lugar la enorme talla de los nombres reunidos en la grabación de Karajan, quien confía el papel de "Adán" a una voz distinta de la que encarnó a "Rafael" (Münchinger hace lo mismo también con "Eva" con respecto a "Gabriel"). Pero ese elenco asombroso tiene un lunar: Gundula Janowitz, a causa de su inadecuación, palpable en su carencia de agilidad y ligereza para articular los adornos exigidos por la partitura; salvo en ellos, su voz bellísima y su gran musicalidad están siempre presentes. Fritz Wunderlich, sin duda el tenor que mejor ha cantado "Uriel", murió en medio de la grabación y hubo de completar su parte Werner Krenn, con notable fortuna, aunque sus cualidades vocales sean inferiores y menos apropiadas. Walter Berry es asimismo el "Rafael" más convincente, en conjunto, que conozco: comparte con Wunderlich una voz bella, impecable arte de canto y sutileza expresiva. "Adán" es interpretado, de modo incomparable, por el genial Dietrich Fischer-Dieskau. Por si fuera poco, para cantar el breve y nada destacado solo de contralto en el coro final (en las restantes versiones lo hace la primera voz femenina grave del coro), se ha contado con Christa Ludwig. Karajan, con sus formidables coro y orquesta de casi siempre (mejor ésta), redondea una interpretación grandiosa, refinadísima en lo tímbrico (el oboe presenta en sus solos un sonido y articulación, opino, demasiado edulcorados) y siempre muy inteligente. Pero se echa de menos la espontaneidad, que Karajan, por exceso de control, suele perder, hecho que aquí se halla bastante acentuado, y que es particularmente criticable en un autor como Haydn, pues se merman

buena parte de sus mejores cualidades, sobre todo la inmarchitable "vida" de su música.

La interpretación que dirige Münchinger es bastante más desigual: elementos favorables son la propia dirección, expresiva y a veces algo reposada, pero sin faltarle vida, y que en algunos coros es exultante; la Filarmónica de Viena, de sonido prodigiosamente bello (sorprende el partido que de ella obtiene un director considerado más "de cámara" que de orquesta "sinfónica"); el Coro de la Opera de Viena, que, preparado por Wilhelm Pitz, obtiene resultados muy superiores a lo normal; y la soprano Elly Ameling ("Gabriel"), excepcional tanto por la dulzura de su timbre como por su arte, sin limitaciones para una obra como ésta. Werner Krenn ("Uriel") canta correctamente, pero su voz, en exceso blanca, no conviene siempre a la partitura. Tom Krause, que no es el bajo auténtico que requiere la parte de "Rafael", es además algo plano en la expresión. Pero es la tercera parte la que baja peligrosamente de nivel, pues Erna Spoorenberg es una discreta "Eva", cuya voz ha perdido encanto y flexibilidad, y Robin Fairhurst, un desastroso "Adán": ¡incomprensible encomendar este papel a principiante tal!

Eugen Jochum, el más reconocido director haydniano de estos tres, colma las esperanzas que podrían ponerse en él: en mi opinión, es el que se aviene mejor al espíritu de la obra, comunicándole toda su vida, ingenuidad y expresividad, sinceridad y unción, todo ello con la mayor espontaneidad. Muy notables, sin llegar a lo extraordinario, el Coro y la Orquesta de la Radio de Baviera. El trío vocal con que ha contado es muy satisfactorio: la maravillosa Agnes Giebel, creo que los mejores "Gabriel" y "Eva" que conozco, voz muy dulce y de impecable técnica, y sobre todo intérprete ideal por su plena dedicación a la música sacra, con quien hasta el adorno se halla espiritualizado. Waldemar Kmentt es cantante enteramente a propósito para "Uriel". Con él casi no echamos de menos a Wunderlich. Y Gottlob Frick, todo un bajo profundo, que aporta su idónea voz oscura y vibrante a un tiempo, a costa quizá de cierta merma de la ductilidad que algunos momentos precisan.

Resta aludir brevemente a otras grabaciones notables, como la de Forster (EMI, 1960, anulada), de comunicativo frescor, con el admirable Coro de Santa Eduvigis, de Berlín, y un trío solista espléndido: Grümmer (sobre todo, ella), Traxel y Frick. La antigua y modélica, en una línea grandiosa, de Clemens Krauss (Belter monoaural, retirada), con la Filarmónica de Viena, Eipperle, Patzak y el extraordinario bajo profundo Hann. La también antigua y espléndida dirigida por Wöldike (Amadeo), con Stich-Randall y Dermota, entre otros. La muy hermosa de Markevitch, con Seefried, Holm y Borg, el Coro de Santa Eduvigis y la Filarmónica de Berlín (DG). La pesante versión que dirige Horenstein (Turnabout, 1959), de fama para mí injustificada. Y una interesante grabación en inglés: Harper, Tear y Shirley-Quirk, dirigiendo Willcocks (EMI, 1974).

A la espera de las prometedoras grabaciones dirigidas por Frühbeck (con el sensacional Coro New Philharmonia) y Dorati, el único que ha registrado todas las sinfonías de Haydn (EMI y Decca, respectivamente).

Concluyendo: el espíritu de Jochum, el equipo vocal de Karajan o la bellísima sonoridad de Münchinger (la versión mejor grabada) constituyen las tres opciones más recomendables de entre las grabaciones modernas, creo que en ese orden.

REFERENCIAS:

- Agnes Giebel, Waldemar Kmentt, Gottlob Frick. Coro y Orquesta de la Radiodifusión de Baviera. EUGEN JOCHUM. Philips, 5 ALB 207, dos LPs.
- Gundula Janowitz, Fritz Wunderlich, Werner Krenn, Walter Berry, Dietrich Fischer-Dieskau, Christa Ludwig. Cantores de Viena. Orquesta Filarmónica de Berlín. HERBERT VON KARAJAN. DG, 1 ALB 221, dos LPs. (inmediata reedición con referencia 2707044).
- Elly Ameling, Werner Krenn, Tom Krause, Erna Spoorenberg, Robin Fairhurst. Coro de la Opera Estatal de Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. KARL MÜNCHINGER. Decca, SET 362/3, dos LPs.

DISCOS EDITADOS ENTRE EL 20 DE MAYO Y EL 20 DE JUNIO DE 1977

(Relación confeccionada por Ángel Carrascosa Almazán)

I. ORQUESTAL

- BACH: **Sinfonías con órgano sobre las «Cantatas BWV 29, 42 y 146»**. P. Cochereau y Orquesta. Director, K. Redel. Philips, 6537002. 290 ptas.
- BARTOK: **Concierto para orquesta. «Suite» de danzas**. Orquestas Sinfónica de Londres y Philharmonia Hungarica. Director, A. Dorati. Philips, 6538004. 290 ptas.
- BEETHOVEN: **Concierto para piano núm. 4**. M. Pollini, Orquesta Filarmónica de Viena. Director, K. Böhm. DG, 2530791. 450 ptas.
- BEETHOVEN: **Concierto para violín**. H. Szeryng, Orquesta Sinfónica de Londres. Director, H. Schmidt-Isserstedt. Philips, 6539030. 290 pesetas.
- BEETHOVEN: **Sinfonía núm. 3, «Heroica»**. Orquesta Sinfónica de Boston. Director, E. Leinsdorf. RCA, GL-11525. 285 ptas.
- BEETHOVEN: **Sinfonía núm. 5**. SCHUBERT: **Sinfonía núm. 8, «Inacabada»**. Orquesta Sinfónica de Boston. Director, Ch. Munch. RCA, GL-11268. 285 ptas.
- BERLIOZ: **Harold en Italia**. D. Benyamini, viola. Orquesta Filarmónica de Israel. Director, Z. Mehta. Decca, SXL 6732. 440 ptas.
- BERLIOZ: **Sinfonía Fantástica**. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, C. Davis. Philips, 6538001. 290 ptas.
- BIZET: **Carmen, La Arlesiana: Suites 1 y 2**. Orquesta Lamoureux. Director, I. Markevitch. Philips, 6539022. 290 ptas.
- BRAHMS: **Concierto para piano núm. 2**. S. Richter, Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, E. Leinsdorf. RCA, GL-11267. 285 ptas.
- BRAHMS: **Concierto para violín**. G. Kremer, Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. EMI, 065-0278i Q, cuadrafónico. 460 pesetas.
- BRAHMS: **Sinfonía núm. 2. Obertura Trágica**. Orquesta Philharmonia. Director, O. Klemperer. EMI, 063-00470. 440 ptas.
- BRAHMS: **Sinfonía núm. 3**. Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, F. Reiner. RCA, GL-11280. 285 ptas.
- BRUCH: **Concierto para violín núm. 1**. MENDELSSOHN: **Concierto para violín núm. 2**. I. Volicou, Orquesta Sinfónica de Londres. Director, R. Frühbeck de Burgos. Decca, SDD 443. 275 pesetas.
- CHOPIN: **Conciertos para piano núms. 1 y 2**. D. Varsi, Orquesta Nacional de la Opera de Montecarlo. Director, I. Krenz. Philips, 6537006. 290 ptas.
- DEBUSSY: **Iberia. Nocturnos. Preludio a la siesta de un fauno**. Orquesta Filarmónica de la Radio Holandesa. Director, J. Fournet. Decca, PFS 4317. 460 ptas.
- DEBUSSY: **Juegos. Danza. Nocturnos**. Orquesta de la Suisse Romande. Director, E. Ansermet. Decca, SDD 375. 275 ptas.
- DVORAK: **Las 16 Danzas eslavas**. Orquesta Sinfónica de Minneápolis. Director, A. Dorati. Philips, 6538016. 290 ptas.
- FALLA: **Noches en los jardines de España**. C. Haskil, Orquesta Lamoureux. Director, I. Markevitch. **Concierto para clave**. R. Puyana, solistas. Director, Ch. Mackerras. **Dos danzas de «El sombrero de tres picos»**. Orquesta de la Opera de París. Director, R. Benzi. Philips, 6539034. 290 ptas.
- GRIEG, SCHUMANN: **Conciertos para piano**. S. Richter, Orquesta Nacional de la Opera de Montecarlo. Director, L. von Maticic. EMI, 065-02615 Q, cuadrafónico. 460 ptas.
- HAYDN: **Sinfonía concertante**. Solistas, Orquesta Philharmonia Hungarica. Director, A. Dorati. MOZART: **Sinfonía concertante para violín y viola**. I., D. Oistrakh, Orquesta Filarmónica de Moscú. Director, K. Kondrashin. Decca, SDD 445. 275 ptas.
- KHACHATURIAN: **«Suites» de los «ballets» «Gayaneh», «Espartaco» y «Mascarada»**. Orquestas. Directores: A. Dorati, F. Fennell y E. van Remootel. Philips, 6511018. 290 ptas.
- LALO: **Concierto para «cello»**. P. Tortelier. **Sinfonía española**. Y. P. Tortelier, Orquesta de la Ciudad de Birmingham. Director, L. de Frémaux. EMI, 065-06094 Q, cuadrafónico. 460 pesetas.
- LUTOSLAWSKI: **Sinfonías núms. 1 y 2**. Orquesta Sinfónica de la Radio de Varsovia. Director, I. Krenz. Orquesta Sinfónica de la Radio de Suroeste de Alemania. Director, E. Bour. Hispavox, HIS 70-5016. 450 ptas.
- MASSENET: **El Cid**. MEYERBEER: **Los patinadores**. Orquesta Filarmónica de la Radio Holandesa. Director, S. Black. Decca, PFS 4322. 460 ptas.
- MENDELSSOHN: **Concierto para violín núm. 2**. TCHAIKOWSKY: **Concierto para violín**. R. Ricci, Orquesta Filarmónica de la Radio Holandesa. Director, J. Fournet. Decca, PFS 4345. 460 ptas.
- MOZART: **Conciertos para piano núms. 20 y 27**. I. Haebler, Orquesta Sinfónica de Londres. Director, A. Galliera. Philips, 6539033. 290 pesetas.
- MOZART: **Sinfonías núms. 23, 24, 26 y 27**. Academia de St. Martin-in-the-Fields. Director, N. Marriner. Decca, SXL 29115. 430 ptas.
- MOZART: **Sinfonías núms. 40 y 41, «Júpiter»**. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, K. Böhm. DG 2530780. 450 ptas.
- MUSSORGSKY: **Cuadros de una exposición**. PROKOFIEV: **Sinfonía núm. 1, «Clásica»**. Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, C. M. Giulini. DG, 2530783. 450 ptas.
- PROKOFIEV: **Sinfonías núms. 1, «Clásica», y 5**. Orquesta Filarmónica de Zagreb. Director, M. Horvat. Orquesta Sinfónica de Minneápolis. Director, A. Dorati. Philips, 6511021. 290 ptas.
- PURCELL: **«Suites» para orquesta «Diocleciano», «Abdelazar», «La esposa virtuosa» y «El viejo muchacho»**. Orquesta de Cámara de Rouen. Director, A. Beaucamp. Philips, 6537005. 290 pesetas.
- RAVEL: **Dafnis y Cloe, «ballet» completo**. Coro del Conservatorio de Nueva Inglaterra. Orquesta Sinfónica de Boston. Director, Ch. Munch. RCA, GL-11270. 285 ptas.
- RESPIGHI: **Fiestas romanas**. R. STRAUSS: **Don Juan**. Orquesta Filarmónica de Los Angeles. Director, Z. Mehta. RCA, GL-11276. 285 pesetas.

(Pasa a la página siguiente.)

RIMSKY - KORSÁKOV: **Scheherezade**. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, A. Previn. RCA, GL-11330. 285 ptas.

ROSSINI: **Siete Oberturas**. Orquesta Sinfónica de Minneápolis. Director, A. Dorati. Orquesta Sinfónica de Detroit. Director, P. Paray. Philips, 6598234. 290 ptas.

R. STRAUSS: **Una vida de héroe**. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, K. Böhm. DG, 2530781. 450 ptas.

STRAVINSKY: **La consagración de la Primavera**. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, C. Davis. Philips, 6539012. 290 ptas.

STRAVINSKY: **Petrushka**. T. Vasary, Orquesta Sinfónica de Londres. Director, Ch. Dutoit. DG, 2530711. 450 ptas.

STRAVINSKY: **Pulcinella, «suite»**. **El canto del ruiseñor**. Orquesta de la Suisse Romande. Director, E. Ansermet. Decca, SDD 136. 275 ptas.

TCHAIKOVSKY: **Concierto para violín**. DVORAK: **Romanza**. I. Perlman, Orquesta Sinfónica de Boston. Director, E. Leinsdorf. RCA, GL-11266. 285 ptas.

TCHAIKOVSKY: **Francesca da Rimini**. **Hamlet**. **El General**. Orquesta Sinfónica Nacional de Washington D. C. Director, A. Dorati. Decca, SXL 6627. 430 ptas.

TCHAIKOVSKY: **Sinfonía núm. 2, «Pequeña Rusia»**. LIADOV: **Ocho Canciones rusas**. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, A. Previn. RCA, GL-11265. 285 ptas.

TCHAIKOVSKY: **Sinfonía núm. 4**. Orquesta Sinfónica de Boston. Director, P. Monteux. RCA, KL-11328. 285 ptas.

TCHAIKOVSKY: **Sinfonía núm. 5**. Orquesta Sinfónica de Boston. Director, P. Monteux. RCA, GL-11264. 285 ptas.

VIVALDI: **Las cuatro estaciones**. I. Perlman, Orquesta Filarmónica de Londres. EMI, 065-02803 Q, cuadrafónico. 460 ptas.

VIVALDI: **Las cuatro estaciones**. H. Szeryng, Orquesta Inglesa de Cámara. Philips, 6539002. 290 ptas.

WAGNER: **Fragmentos orquestales de «Los maestros cantores» y «El ocaso de los dioses»**. Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, F. Reiner. RCA, GL-11278. 285 ptas.

WAGNER: **Fragmentos orquestales de «El oro del Rin», «Tannhäuser», «Tristán e Isolda» y «La Walkyria»**. Coro y Orquesta Sinfónica del Aire. Director, L. Stokowski. RCA, GL-11336. 285 pesetas.

II. CAMARA

BEETHOVEN: **Septimino**. **Fuga para quinteto de cuerda, op. 134**. Conjunto de Cámara de la Orquesta Filarmónica de Viena. DG, 2530799. 450 ptas.

BEETHOVEN: **Sonatas para violín y piano números 5, «Primavera», y 9, «Kreutzer»**. A. Grumiaux, C. Haskil. Philips, 6539025. 290 ptas.

BEETHOVEN: **Sonatas para violín y piano números 8 y 9, «Kreutzer»**. Y. Menuhin, W. Kempf. DG 2530135. 450 ptas.

DEBUSSY: **Las tres Sonatas**. **Syrinx, para flauta sola**. Y. Menuhin, M. Gendron, M. Débost, L. Laskine, J. Février. EMI, 063-14038. 440 pesetas.

M. HAYDN: **Quintetos para cuerda en Sol mayor y Fa mayor**. Quinteto de la Filarmónica de Viena. Decca, SDD 340. 275 ptas.

III. INSTRUMENTAL

BEETHOVEN: **Sonatas para piano núms. 6, 27 y 30**. A. Brendel, Philips 9500076. 450 ptas.

BRAHMS: **Las 21 Danzas húngaras**. M. Béroff, J. Ph. Collard. EMI, 065-12829. 460 ptas.

CHOPIN: **Polonesas núms. 1-6**. A. Harasiewicz. Philips, 6539032. 290 ptas.

DEBUSSY: **Nocturnos**. RACHMANINOV: **Danzas sinfónicas**. A. Shasby, R. McMahon. Decca, SXL 29114. 430 ptas.

MOZART: **Sonatas para piano núms. 10 y 11, K 330 y 331; «Marcha Turca»**. **Rondós K 485 y 511**. Ch. Eschenbach. DG, 1139318. 450 ptas.

SATIE: **Piezas para piano**. E. Crochet. Philips, 6598230. 290 ptas.

STOCKHAUSEN: **Kontakte**. D. Tudor, Ch. Caskel, K. H. Stockhausen, M. König. Hispavox, 70-5014. 450 ptas.

VILLA-LOBOS: **«Suite» popular brasileña**. **Cinco Preludios para guitarra**. **Choro núm. 1**. E. Schönfeld. Philips, 6537002. 290 ptas.

IV. VOCAL Y CORAL

BACH: **Arias de las «Cantatas» 11, 34, 129, 161 y 190; de la «Pasión según San Juan; del «Magnificat»; de los «Oratorios de Navidad» y «Pascua», y del «Libro de Ana Magdalena Bach»**. J. Baker, Academia de St. Martin-in-the-Fields. Director, N. Marriner. EMI, 065-02785 Q, cuadrafónico. 460 ptas.

BACH: **Misas breves BWV 235 y 236**. W. Eathorne, P. Esswood, Ph. Langridge, S. Roberts. Coro y Orquesta Richard Hickox. Director, R. Hickox. Decca, SXL 29125. 430 ptas.

CHERUBINI: **Misa Solemne en Re menor**. P. Wells, M. Forrester, G. Shirley, J. Díaz. Coro y Orquesta de Conciertos Clarion. Director, N. Jenkins. Hispavox, 500-811/12, dos LPs. 900 ptas.

HAYDN: **Misa de Mariázell**. Solistas, Coro y Orquesta de la iglesia de San Agustín, Viena. Director, F. Wolf. Philips, 6598189. 290 ptas.

LIGETI: **Requiem**. L. Poli, B. Ericson, Coro de la Radiodifusión de Baviera. Orquesta Sinfónica de la Radio de Hesse. Director, M. Gielen. **Lontano**. **Continuum**. A. Vischer, Orquesta Sinfónica de la Radio del Suroeste de Alemania. Director, E. Bour. Hispavox, 70-5013. 450 ptas.

LULLY: **Te Deum**. Solistas, Conjunto vocal A Coeur de Joie. Orquesta de Cámara J. F. Pai-

llard. Director, J. F. Paillard. Hispavox, HES 60-197. 450 ptas.

MORALES: **Magnificat**. **Cinco Motetes**. Early Music Consort of London. Pro Cantione Antiqua. Director, B. Turner. Archiv, 2533321. 475 ptas.

NONO: **Canti di vita e d'amore**. S. Taskova, L. Driscoll. Orquesta Sinfónica de la Radio del Sarre. **Per Bastiana**. **Omaggio a Vedova**. Orquesta Sinfónica de la Radio de Berlín. Director, M. Gielen. Hispavox, HIS 70-5017. 450 ptas.

RACHMANINOV: **Las Campanas**. **Vocalizo**. Armstrong, Tear, Shirley-Quirk. Coro y Orquesta Sinfónica de Londres. Director, A. Previn. EMI, 065-02768 Q, cuadrafónico. 450 ptas.

V. OPERA

DONIZETTI: **«Elixir de amor», selección**. Sutherland, Pavarotti, Malas, Cossa, Casula. Coro Ambrosian, Orquesta Inglesa de Cámara. Director, R. Bonyng. Decca, SET 564. 460 ptas.

GLUCK: **Arias de «Armida», «Ifigenia en Aulide», «Ifigenia en Táuride», «Alceste», «El encuentro imprevisto», «París y Elena», «Orfeo y Euridice»**. J. Baker, Orquesta Inglesa de Cámara. Director, R. Leppard. Philips, 9500023. 450 ptas.

RACHMANINOV: **Francesca da Rimini**. RIMSKY-KORSÁKOV: **Pan Voivoda**. Maslov, Laptiev, Kasrashvili, Atlantov, Nesterenko. Coro y Orquesta del Teatro del Bolshoi. Director, K. Ermler. Hispavox, HME 500-809/10, dos LPs. 900 ptas.

WEBER-MAHLER: **Los tres Pintos**. Popp, Hollweg, Prey, Moll, Scovotti, Lovaas. Conjunto Vocal de Holanda. Orquesta Filarmónica de Munich. Director, G. Bertini. RCA, PRL 3-9063, tres LPs. 1.350 ptas.

EL MUNDO DISCOGRAFICO



Tenemos, de todas las marcas
discográficas del Mercado
Nacional

Hortaleza, 62
Tels. 231 52 39 - 231 09 54
MADRID

OFERTAS PHILIPS E HISPAVOX (y II)



«TEODORA»: UNA OBRA MAESTRA RESCATADA DEL OLVIDO

Cerca de cincuenta óperas, treinta oratorios y un considerable número de cantatas profanas, dúos, canciones y música de iglesia forman la aportación de Haendel a la música vocal, cima de la producción del compositor. De este impresionante número sólo **El Mesías** goza de gran popularidad, totalmente justificada, pero desmedida si lo comparamos con la calidad de otras obras que, todavía hoy, permanecen en un oscuro y lamentable olvido. En estos últimos años han aparecido en nuestro mercado discográfico una serie de grabaciones que han puesto a nuestro alcance el conocimiento de otras obras maestras. Así, **Judas Macabeo**, **Salomón**, **Alcina**, la cantata **Lucrezia e Israel en Egipto**, entre otras, fueron en su día objeto de entusiasmados y elogiosos comentarios en estas páginas de RITMO. Se suma a esta lista, dentro de la Oferta Primavera de Hispavox, el oratorio **Teodora**.

Haendel fue, ante todo, un compositor de profundo sentido dramático. Con apenas veinte años compone su **Pasión según San Juan**, y en 1705 su primera ópera: **Almira, reina de Castilla**; el ciclo se cerraría en 1741 con **Himeneo y Deidamia**. En aquel mismo año ve la luz **El Mesías**, y desde entonces «el género oratorio, pensado y construido como un drama de concierto con numerosos coros, va a ocupar un lugar mayor en la obra de Haendel» (E. Damais). Pero, en realidad, nunca olvidaría la ópera, ya que sus oratorios son vastas óperas sacras. En 1749, y en el intervalo de treinta y cuatro días —increíble la rapidez de la escritura, reflejo de su inagotable y fluida inspiración—, compone **Teodora**, en el que, «a diferencia de sus anteriores oratorios dramáticos, involucra su religión personal» (W. Dean).

La historia se sitúa en Antioquía, sometida al Imperio Romano. «Valente», el Gobernador (Presidente), ordena una fiesta pagana en honor del Emperador. Los cristianos no quieren participar, siendo capturados y castigados. Entre ellos se encuentra la joven «Teodora», de la cual está enamorado «Dídimo», joven oficial romano convertido en secreto al cristianismo, que consigue sacarla de la prisión. Cuando «Teodora» está en libertad se entera de que «Dídimo» ha sido condenado a muerte, y pensando salvarle se entrega a los romanos. Finalmente, «Valente» condena a muerte a los dos enamorados.

Tras una bella y brillante obertura, el primer acto de la obra se divide en dos escenas fuertemente contrastadas: el firme y festivo sentimiento romano —aria inicial de «Valente», con trompetas y timbales— se opone a la escena que presenta a los cristianos, en la cual se respira una exaltada serenidad y fe. El segundo acto es el más dramático y, según Dean, «hay que considerarlo como el mejor acto de cualquiera de los oratorios», cerrándose con el gran coro de la resurrección de los muertos, «He saw the lovely», del que comentaba Haendel era su coro favorito. El tercero y último comienza con un sentimiento de alivio y esperanza por la libertad de «Teodora»; le siguen unas escenas de fuerte intensidad con la entrega de «Teodora» y la condena a muerte de ambos jóvenes, terminando con un espléndido y reconfortante coro.

La grabación, que data de finales de los años sesenta, constituye el estreno discográfico de **Teodora**. El profundo conocimiento y magisterio que posee Somary de la obra haendeliana se pone una vez más de manifiesto. Su dirección es enérgica, intensa y brillante, de claridad diáfana y alejada de toda ampulosidad y afectación, logrando destacar de forma admirable las cualidades del oratorio: ternura, fuerza, trágica sabiduría y serenidad. Junto a él, la calidad excepcional de la Orquesta Inglesa de Cámara, instrumento casi indispensable en estos cometidos. No es la Coral «Amor Artis» un conjunto comparable a los mejores coros ingleses, pero sus componentes se entregan de forma total y apasionada, brillando a gran altura en todas sus intervenciones.

Notable el sexteto solista, encabezado por la soprano Heather Harper («Teodora») y la contralto Maureen Forrester («Dídimo»). La primera, en uno de los momentos más brillantes de su carrera, posee una bella voz de lírica, flexible y expresiva. Difícil es para una mujer incorporar un papel masculino; sin embargo, la veterana Maureen Forrester, en magnífica actuación, salva con maestría, y gracias a su registro grave, las dificultades de su papel. Destaca la intervención de ambas intérpretes en el amplio y hermoso dúo «To thee, thou glorius», al principio de la cara cinco. Completan el reparto John Lawrensor («Valente»), barítono de voz ancha y timbrada, un poco corta de agudos y superando muy bien las agilitades; Alexander Young («Septimio»), tenor de voz llena, excelente línea de canto, dicción y buen gusto; cumpliendo bien la «mezzosoprano» Maureen Lehane («Irene»), y en su pequeña intervención el tenor Edgar Fleet («Mensajero»).

La grabación es clara y brillante, y el prensado sin defectos destacables. Se acompaña un libreto con interesantes comentarios de S. W. Bennet y el texto inglés-español.

Conclusión: Novedad, calidad, interpretación, presentación y precio obligan a una total recomendación.—**FERNANDO GIL OLALLA**.

HAENDEL: Teodora. Heather Harper, soprano; Maureen Forrester, contralto; Maureen Lehane, contralto; Alexander Young, tenor; John Lawrensor, barítono; Edgar Fleet, tenor. Coral «Amor Artis». Orquesta Inglesa de Cámara. Director, Johannes Somary. Hispavox, HVAS 470-23/4/5. Precio normal: 1.200 pesetas. Precio en oferta: 900 pesetas.

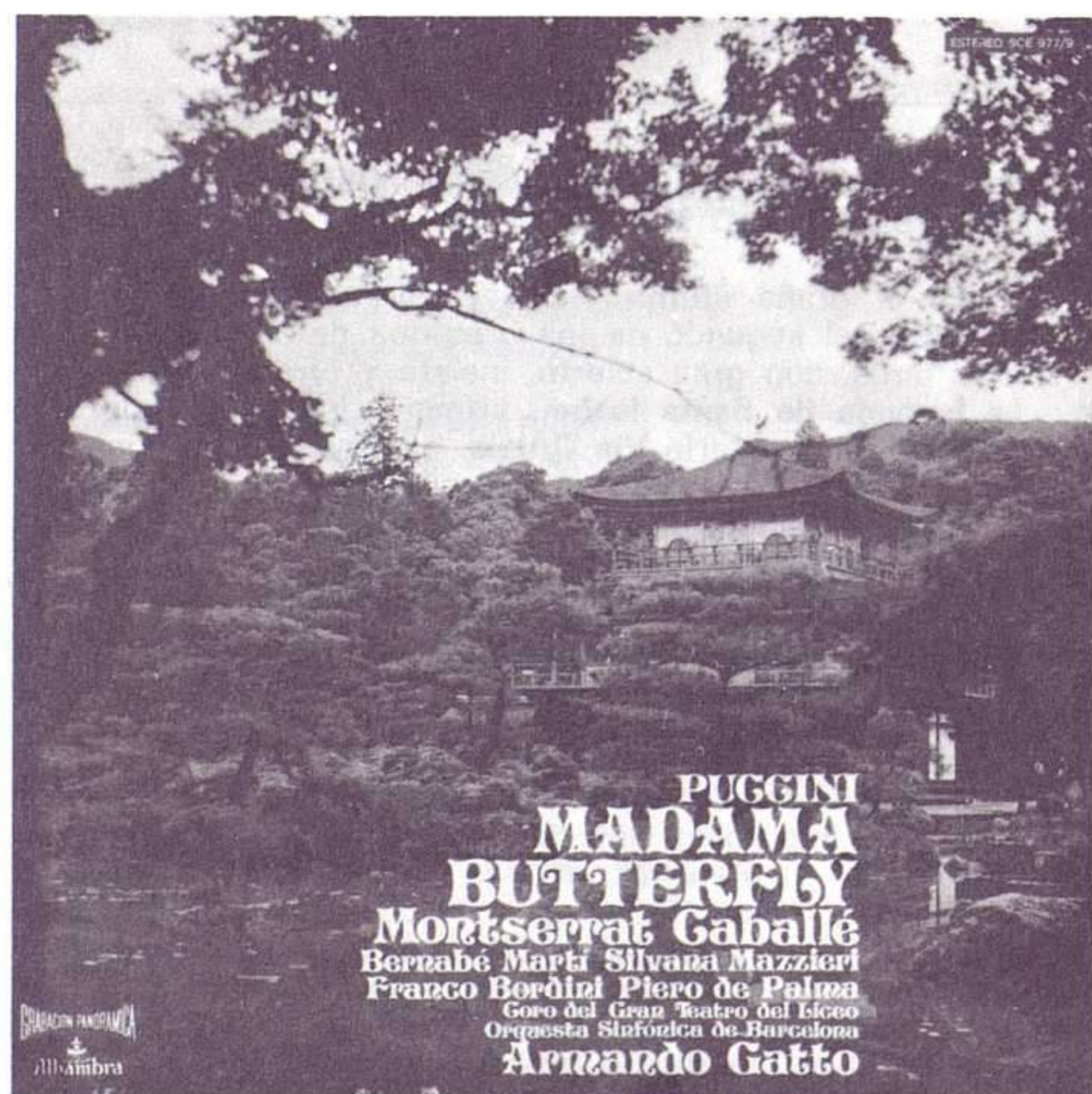
«LA LEYENDA DE SANTA ISABEL»: OBRA CUMBRE DEL HUMANISMO LIBERAL

En el otoño último, Hispavox presentaba en nuestro mercado **Christus**, el segundo de los oratorios de Franz Liszt. Pocos meses más tarde, con gran acierto, insiste y ofrece al melómano español **La leyenda de Santa Isabel**, primera de las alas del tríptico compositivo que cerraría **Via Crucis**, en lanzamiento que es una de las joyas de las ofertas discográficas de esta primavera y queda apuntado en la lista de aspirantes a uno de los premios que en su día RITMO concederá a los mejores clásicos de 1977.

Tras la audición de esta obra, que juzgo maestra, una de las primeras conclusiones a que llego es que, así como la infrecuencia de **Christus** puede razonarse con argumentos objetivables, la de **La leyenda** constituye grave injusticia por negligencia —rutina y falta de información— o por dolo —ciega persistencia de la vieja pugna decimonónica de escuelas: de un lado, Berlioz, Liszt y Wagner, los «impuros»; del otro, Mendelssohn, Schumann y Brahms con el profeta Hanslick, el más purista de los «puros», a la cabeza—. Ciertamente, tener que insistir sobre la persistencia de la desorientadora dicotomía «música pura»-«música impura» resulta enojoso en la época del IRCAM y sus experiencias; pero es necesario, porque no ha sido resuelta antes de que sobre ella se instalasen otros conflictos posteriores, y ha operado y opera como agente motor, por ejemplo, de las reticencias en torno a Bruckner o de la abierta repulsa de la música de Sibelius por muchos, con su inevitable secuela de laguna cultural, cuando menos. **La leyenda de Santa Isabel**, contemplada ahora desde un punto de vista de estricta programación para el «consumo», es obra enormemente agradecida para los buenos conjuntos orquestales y corales, y con atractivas partes solistas para soprano, «mezzo», barítono (tres y bajo (dos), sin tenor, lo que añade la ventaja de salvar el escollo habitualmente más peliagudo y caro en las actuales ejecuciones de oratorios. Llevada en triunfo de aquí allá por Liszt desde 1865 y convertida en semilla espiritual del citado Bruckner y de Mahler, su largo ostracismo posterior es entonces prueba fehaciente

MONTSERRAT CABALLE ES Madama Butterfly

Por primera vez en España
y para todo el mundo
la grabación de una ópera completa.
Producida y realizada íntegramente
por DISCOS COLUMBIA, S.A.



Silvana Mazzieri
Bernabé Martí
Franco Bordoni
María Uriz
Piero de Palma
Juan Pons
Enrique Serra

Coro del Gran Teatro del Liceo
Director: Riccardo Bottino
Orquesta Sinfónica de Barcelona

Director:
ARMANDO GATTO

Grabación y distribución:
DISCOS COLUMBIA, S. A.


Alhambra
SCE 977/8/9



ciente de un maniqueísmo musical históricamente rastreable, cuyo alcance y consecuencias habrá que medir algún día con la balanza de la amargura.

Mas tras la sorpresa, la perplejidad y la indignación, que por esta gama de sentimientos—entre otros—he pasado mientras me afanaba con esta hermosa obra, es la propia **Leyenda** la que reclama la atención. No hay aquí los problemas insalvables en **Christus** (véase, si se desea, mi comentario en RITMO, número 468). Dividida en dos partes de casi idéntica duración, incluye en cada una tres secciones, que a su vez podrían agruparse de dos en dos para conformar un tríptico de temática cíclica a la vez que matizada: mística en el ala izquierda; dramática en el centro; himnica y gloriosa en la hoja que cierra el conjunto. Liszt no persigue aquí la obra-síntesis que buscó con **Christus**, en el telar durante casi veinte años de perceptibles dudas. **La Leyenda** es obra de objetivos más realistas y conformes a las posibilidades de su creador: «Nobilis Hungaria», he aquí, con palabras ecuménicas, la meta inmediata de Liszt: el sentido histórico de Hungría, esa nación étnicamente diferenciada en el corazón de Europa, llanura para todas las batallas, para todas las invasiones, que no han conseguido desfigurar sus características vernáculas: la expulsión de «Isabel» por la «Condesa Sofía», su vida humilde, sus cuidados a los menesterosos, su altruismo, su muerte en una «noche que no es de la tierra», cobran para Liszt valor de símbolo de un destino nacional doliente, pero no triste; oprimido, pero no doblegado. Y el lenguaje: la confluencia de elementos sí produce aquí una sintaxis evidentemente lisztiana, personal, «original». El gregoriano regala dos temas: «Quasi stella matutina» y «Magnificat»; Hungría proporciona varias melodías antiguas o populares; Berlioz anima la estructura de cantata escénica de este oratorio que añora el teatro y la iglesia: el Wagner de **Tannhäuser** y **Lohengrin**, obras estrechamente vinculadas al Liszt de Weimar, ofrece la armonía, el color, el «leit-motiv», el recitativo y hasta el cañamazo fáustico de su exploración en las relaciones individuo-sociedad: la redención por el eterno femenino. No cabe desconocer que la Santa Isabel de **La Leyenda** de Liszt había inspirado el personaje femenino protagonista de **Tannhäuser** (1845). De alguna manera, el músico de Reiding quiso volver a las fuentes consideradas más puras en torno a la leyenda de esta Santa, pero no con un anti-**Tannhäuser**, sino con una alternativa de profunda espiritualidad, con una reelaboración ideológica y expresiva del tema. El resultado es, definitivamente, lisztiano. Quizá nadie como Liszt creyó en el papel regenerador, educador, liberador que el siglo XIX soñó para la Música, quizá porque ningún otro músico ha protagonizado un concepto de la vida tan exactamente liberal, altruista e insobornablemente individualista. Por eso no hay en **La Leyenda** los claroscuros y los abismos wagnerianos. Al contrario, hoy es para mí evidente que este immaculado oratorio tocó con su ala suave, por vía de regreso, las páginas más místicas de **Parsifal** e iluminó su filosofía del renunciamiento, en ese juego de las interacciones y de los intercambios—tan maniqueamente estudiado por muchos—que animó la inmensa amistad que se profesaron sus creadores.

Sólo gratitud merece Hispavox por proponernos esta pieza clave del inagotable mosaico musical del pasado siglo, sometido aún a tensiones de asimilación. Por supuesto, el cuidado técnico del producto español—las matrices son Hungaroton de origen—es, como casi siempre, más bien (o más mal) «descuido». El prensado es vulgar, y la traducción de los textos aceptable en el caso del importante comentario de János Mátyás; en el del libro de Roquette raya con lo inadmisibles; un par de ejemplos espigados al azar: cuando el coro dice literalmente «Habita aquí bajo el techo de una choza», se traduce: «Miradla viviendo en una casa de campo»; y cuando

«Isabel» inicia su plegaria final con estas palabras: «El aire hace tiritar de frío», hemos de leer: «Frescos céfiros abaniquen la claridad». Mas estos lunares no pueden empañar la extraordinaria calidad del registro, resultado de una coproducción húngaro-checa. Orquesta y Coro realizan prestaciones brillantes, cálidas, sutiles, idiomáticas. Mención especial para unas «maderas» de infrecuente clase. El coro de niños asombra por su exquisita afinación. Dusan Turinic y Eugenia Kraicirova, dos chavalitos del coro, dicen mágicamente las inefables frases de «Luis» e «Isabel» niños. Los solistas, homogéneos, empastados en el estilo, reservan alguna sorpresa gratísima: Sándor Nagy, Eva Andor y József Gregor, disciplinados cantantes en **Christus**, se elevan aquí a cotas de refinado arte, especialmente Nagy, con una línea expresiva digna en ocasiones de un Fischer-Dieskau. Toda la producción, gobernada con sensibilidad y maestría por Janos Ferencsik, supera punto por punto a la de **Christus**, y no sólo desde perspectivas técnicas o de ejecución, sino en el logro de ese «hecho del espíritu» que es esta música pura entre las «puras», porque su «programa» se resume en cantar la confianza en esos valores de renunciación, entrega, amor, honestidad y fe en la potencialidad redentora del Arte que conformaron el ideario del humanista liberal Franz Liszt.—ANGEL-F. MAYO.

FRANZ LISZT: «LA LEYENDA DE SANTA ISABEL». Oratorio. Kolos Kováts (bajo), Erzsébet Komlóssy («mezzo»), Sándor Sólyom Nagy (barítono), Eva Andor (soprano), József Gregor (bajo), Lajos Miller (barítono), György Bordás (barítono), Dusan Turinic y Eugenia Kraicirova. Coro infantil de la Radio Checoslovaca de Bratislava; director, Ondrej Francisci. Coro Filarmónico Eslovaco; director, Ján Mária Dobrodinsky. Orquesta Filarmónica Eslovaca; director, Janos Ferencsik. Armonio y órgano, Ferdinand Klinda. Album de tres discos. HUNS, 660-17/18/19. Gran Premio de la Academia del Disco francés. Precios de oferta y normal: 1.200 y 900 pesetas.

«IL CORSARO»: UN VERDI DE JUVENTUD PARA JOSE MARIA CARRERAS

Por el año 1844, Verdi concibe el proyecto de poner música a los poemas byronianos **The Corsair** y **The two Foscari**. Este último llega a ser en seguida, gracias al libretista Piave, **I due Foscari**, que se estrena, en Roma, en el mes de noviembre de 1844. Sin embargo, el primero habrá de esperar aún unos cuatro años: **Giovanna d'Arco**, **Alzira**, **Attila**, **Macbeth** e **I Masnadieri** verán la luz antes de que el poema byroniano se convierta en la duodécima ópera verdiana, **Il Corsaro**. Los porqués de este retraso se analizan en los excelentes (y anónimos) comentarios del libreto que acompaña a este álbum.

Fundamentalmente, a los muchos compromisos de Verdi vino a sumarse, a principios de 1846, una grave enfermedad, causante de un retiro durante el cual nuestro músico concibió nuevos y más atractivos proyectos —**I Masnadieri** y luego **Macbeth**— que este **Corsario**, finalmente utilizado para satisfacer un compromiso con el editor milanés Lucca. La ópera fue escrita en París, en el invierno de 1847-1848, intervalo durante el cual Verdi revisó sus **Lombardi** para convertirlos en **Jerusalem**. En febrero de 1848 remitió la ópera a Muzio, bajo cuya dirección ve la luz, con escaso éxito, en Trieste, el 25 de octubre de 1848. Tras una corta carrera de apenas cinco años, la obra cayó en el olvido hasta su resurrección, siglo y pico después: Venecia (1963), Londres (1966), y de nuevo estas ciudades en 1971, marcaron el redescubrimiento que ahora rubrica y sanciona Philips, ofreciéndonos una inmejorable oportunidad de valorar en su justo punto la ópera verdiana, denostada por la crítica de un tiempo (Francis Toye afirma que es la peor de Verdi, tras **Alzira**; el **Diccionario Grove** habla de «rutina») y ahora ensalzada (Andrew Porter en **High Fidelity**), quizá para dejar las cosas más en su sitio. Por un lado, es obvio que ni el poema de Byron (poco más que algunos versos hermosos), ni el libreto de Piave (tan soso como correcto y fiel) ni la partitura de Verdi valen gran cosa. Y se ha visto que éste perdió su interés original por el tema, atraído por otros de mayor entidad. Además, las prisas de Lucca y el resfriado que aquejó al músico de Busseto a principios de 1848 le impidieron una más estrecha colaboración con Piave (como en **Ernani**, **Macbeth** o **Rigoletto**) y los retoques definitivos que Verdi daba aún en los últimos ensayos. Todo esto explica el lugar inferior que **Il Corsaro** ocupa en la producción verdiana. Pero ello no obsta para que la música posea interés y merezca el conocimiento de todo aficionado. Sin lugar a dudas, el acto de mayor «gancho» es el tercero, con la bella escena de la prisión y el terceto final, posible éste gracias a la desviación de Piave respecto del original byroniano, en donde «Medora» no aguardaba a la llegada de «Corrado» para fallecer. Junto a ello, un atractivo prelude, una grata «cavatina» de «Medora» y las conabidas «aria y cabaletta» para los personajes principales, teniendo poco interés las confrontaciones de «Seid» con sus dos rivales,

«Corrado» y «Gulnara»: situaciones parecidas alcanzarán ya no en **Otelo**, sino simplemente en **Trovador**, otras dimensiones.

Este quinto «episodio» en la «cruzada» emprendida por Philips en pro del primer Verdi merece el más encendido elogio, ya que rescata del limbo partituras de valor en excelentes condiciones. Por eso espero que la Casa española —manteniendo en catálogo **I Masnadieri**— se anime a reeditar **Attila e I Lombardi**, a más de publicar **Un giorno di regno** y el sexto «episodio», precisamente **I due Foscari**, que ya figura en los catálogos internacionales y en el que colaboran, cómo no, nuestro estupendo José María Carreras y Lamberto Gardelli, este último director de las seis óperas «primoverdianas» mencionadas. Su labor es de muy buen nivel, como corresponde a sus dotes de concertador preciso, claro, directo y brillante (virtudes oportunísimas), y de las que cualquier número de la ópera puede testimoniar. Valga como ejemplo el prelude. Se echa en falta, sin embargo, una punta de imaginación en los «da capo» de algunas arias o «cabalettas», en las que las repeticiones son prácticamente literales, sin cadencias, adornos e incluso sin variar la expresión del personaje. Gardelli, buen director, carece de la fantasía arrolladora de la que James Levine hace gala en **Juana de Arco** (Emi) o **I Vespri Siciliani** (RCA), quien es señalado por Celletti —y creo que con pleno acierto— como el mejor «primoverdiano» del momento. Finalmente, puede reprochársele también un control poco efectivo de la paleta dinámica de las voces, que en el caso de Mastromei desemboca a veces en una cierta sensación de rutina y monotonía, por el constante uso de la gama «mezzoforte»-fortísimo, ignorando matices que Verdi prescribe. También pudo verse beneficiada en este aspecto la excelente contribución de Carreras. Dotado de una materia prima incomparable (salvo quizá el Domingo de hace unos pocos años), cálida, aterciopelada, de bellísimo color y por naturaleza extensa, posee además un generoso temperamento, una musicalidad espontánea y una clarísima dicción, que recuerdan mucho al primer Di Stefano. Creo que el posible talón de Aquiles es el registro agudo, que a sus treinta y dos años puede aún asegurar y consolidar mediante una cuidadosa selección de repertorio, evitando los papeles «spinto», en mi opinión todavía inadecuados a su voz. Esperemos que el ejemplo de Di Stefano sirva de enseñanza. El hecho es que la partitura de **Il Corsaro**, no excesivamente aguda, parece convenir a esta hermosísima voz, que la canta admirablemente, resistiendo la comparación, en «Eccomi prigioniero» (acto tercero), con el mismísimo Bergonzi —máximo verdiano del último cuarto de siglo—, a quien no aventaja Carreras en línea de canto, pero sí en belleza vocal y expresividad. Tras esta contribución (y, por qué no decirlo, tras su «Improvviso» inolvidable de **Andrea Chenier**, en la Zarzuela madrileña, el 6 de junio) esperamos ansiosos sus **Lucía**, **Tosca** e **I due Foscari** (todas Philips).



Gian-Piero Mastromei posee una bella voz de barítono lírico (con buen registro agudo y grave algo flaco) y correcta dicción. Una mayor atención por parte de Gardelli creo hubiese evitado ciertos momentos de monotonía expresiva, aunque, en descargo de ambos, haya de decirse que el personaje no da mucho de sí.

Jessye Norman, una de las grandes cantantes de hoy, venturosamente ganada por Philips para esta «cruzada» verdiana, interpreta un papel poco más que secundario, pero con una muy bella «cavatina», que canta admirablemente, aunque quizá el recuerdo de Montserrat Caballé en esa misma aria (disco Vergara, inexplicablemente suprimido) nos hace pensar en la necesidad de una voz más lírica, menos «maternal». La propia Montserrat canta aquí el papel de «Gulnara», que requiere una voz de dramática con agilidad (como tantas óperas del primer Verdi). La de Caballé no lo es, en realidad: ni sus graves ni su centro son de dramática, pese a que éste ha ancheado levemente en los últimos años. Sin embargo, su formidable técnica le permite superar los temibles escollos

(escalas, picados, varios «do» agudos) que Verdi colocó en la «cabaletta» «Ah conforto è sol», del segundo acto. Alguna dureza en estos pasajes resulta insignificante frente a su excelente arte de canto, que produce muy hermosas frases en el acto tercero con «Seid» (espléndido «Guai tiranno» final) y «Corrado» («Non sai tu che sulla testa»).

Invito a tan estupendo cuarteto, buenos secundarios, muy buenos coros y soberbia contribución orquestal, todo realizado por una grabación modélica, muy bien prensada y presentada, con libreto bilingüe. La felicitación a Philips española será sin reservas cuando veamos en catálogo las otras cuatro óperas del primer Verdi, ya citadas.—**ROBERTO ANDRADE MALDE**.

VERDI: **Il Corsaro**, ópera completa. Carreras, Caballé, Norman, Mastromei. Coro Ambrosian Singers. Nueva Orquesta Filarmonia. Director, Lamberto Gardelli. Philips, 6700 098/02. Album de dos discos «estéreo». P. V. P. normal y oferta: 900 y 720 ptas.

UN HITO INTERPRETATIVO: LA «MEDEA» DE MARIA CALLAS

Olvidada durante muchos años, **Medea**, décimoséptima ópera de Cherubini, es «recuperada» a raíz de las interpretaciones que de ella ofrece María Callas en 1952 (Maggio Musicale Fiorentino) y 1953 (Scala de Milán). Es, por tanto, lógico que el nombre de la cantante greco-americana se asocie desde entonces indisolublemente al de la heroína creada por Eurípides, unido en su día igualmente a los de las sopranos Schroeder-Devrient, Materna o Mazoleni. Extraordinaria dificultad entraña este papel, que exige una dramática de condiciones nada comunes: voz amplia, muy extensa, sólida en graves, rotunda en centro, intensa en agudos; línea, flexibilidad, facilidad para el «legato», dominio del contraste, talento escénico y rigor y profundidad en la caracterización. La Callas poseía estos atributos en gran medida, si bien en la fecha de esta grabación (1957) había ya comenzado su declive vocal. Se observan, efectivamente, en su interpretación frecuentes irregularidades de emisión, muchas veces fatigosa; tirantezas y destemplanzas en los agudos, apuros indudables en determinados pasajes («Oh debo cor!»), coloraciones diversas. Pero esto último, no muy ortodoxo desde el punto de vista técnico, e incluso puede que desagradable a nivel de estricta belleza de sonido, fue siempre una de sus más personales características y lo que contribuyó en bastantes ocasiones a otorgar ese extraño e indefinible atractivo a sus interpretaciones, de muy amplia dinámica y múltiple expresividad. Por otra parte, y sin embargo, la cantante mantiene en esta grabación su peculiar incisividad en el fraseo, la intensidad nada acariciadora de su timbre, la vibración del temperamento, la autoridad, realmente trágica (con lo que tiene de melodramático), de su composición del personaje. Visión que, como dice Celletti, reconduce al núcleo primigenio del mito, mostrando las debilidades de una diosa convertida en amante y madre. El choque, el contraste del mundo sobrenatural, mágico con el humano; la angustia que esta situación produce en el personaje es lo que plantea una de las dificultades mayores a la hora de interpretarlo, y lo que Callas exprime, expresa y traduce con evidente adecuación. Siguiendo el texto al hilo de sus intervenciones, creo que no hay más remedio que reconocer, aun admitiendo las aludidas irregularidades vocales, que el mundo dramático que la soprano va creando ante nosotros es impresionante por la variedad de acentos y de inflexiones. Recordemos lo acerado y cortante de su irrupción en escena, rompiendo la idílica paz reinante, al pronunciar las palabras «E forse qui che il vil sicuro sta?»; el tono suplicante de sus ruegos a «Jasón» («De tuoi figli la madre»); su furia y despecho («Nemici senza cor»); el odio a «Glauce» («Morrà! Perisca mia rival»); el desgarrador canto de amor maternal, donde la entonación se hace milagrosamente dulce, alternando con el más profundo resentimiento («Delfiero duol che il cor mi frange»); la contundencia y vibración de su llamada a las «Furias» («E che? Io son Medea!»), transfigurándose, después de un momento de «humana» debilidad, otra vez en «diosa»...

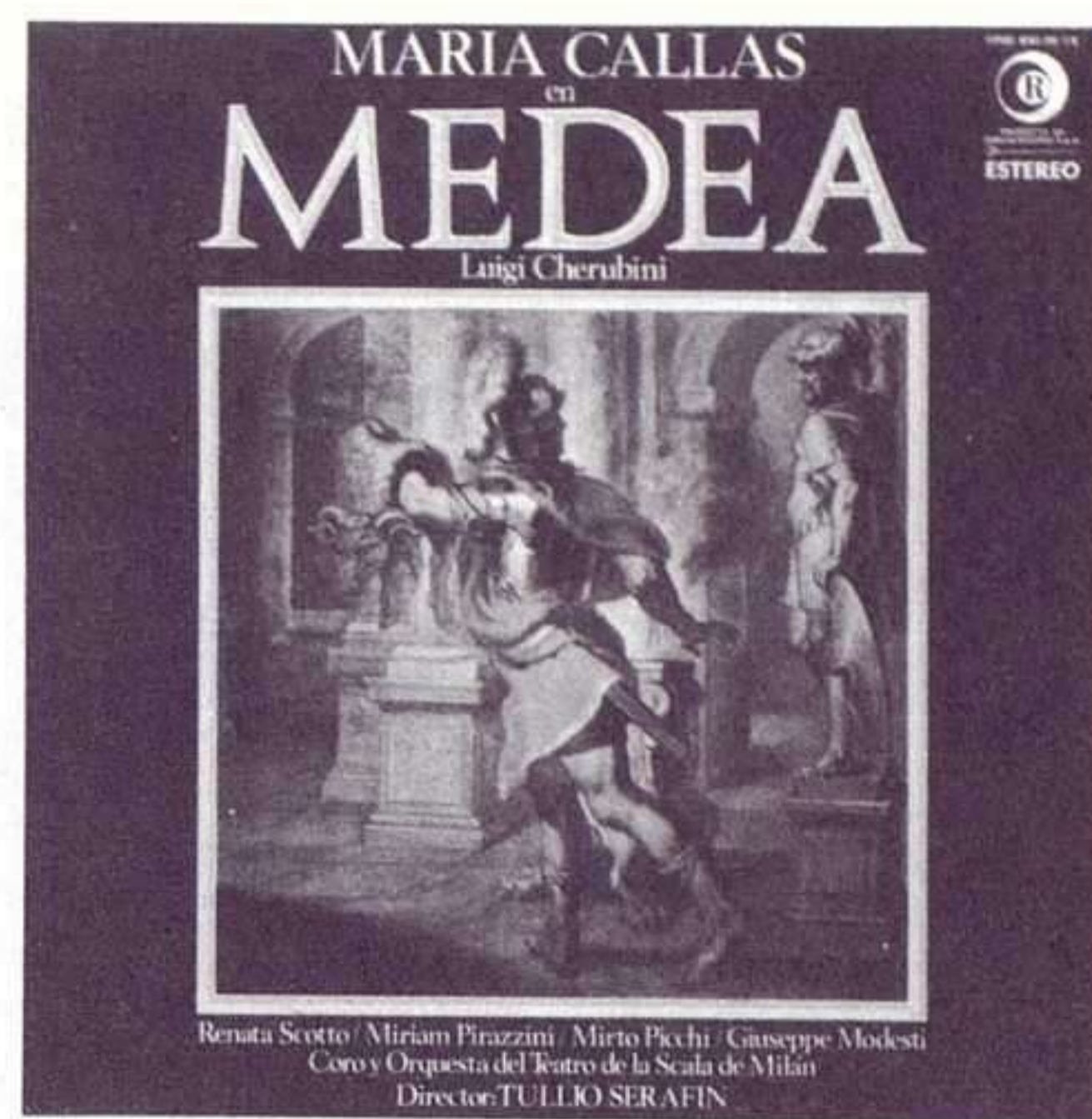
No hay duda de que esta interpretación ilustra bien la complejidad del personaje creado por Cherubini, quien con esta ópera, estrenada en París, en 1797, fue capaz de superar con habilidad, eficacia y gran dosis de inspiración muchas de las limitaciones que las costumbres de la época imponían, recogidas algunas en el discreto libreto de François Benoit Hoffmann. Así, para seguir la tónica imperante, los obligatorios «parlati» (propios de lo que se ha dado en llamar «ópera cómica»), que en una obra como la del músico italiano no hacían otra cosa que lastrar la fluidez y la dinámica de la acción, que de este modo incurría en desfallecimientos nada convenientes. Sin embargo, la fuerza del drama, el vigor de la descripción musical sortearon en gran parte el peligro, conjurado casi por completo en 1854, cuando el alemán Franz Lachner musicó estos períodos hablados y los transformó en recitativos «accompagnati», adquiriendo así la partitura una mayor cohesión. Situada entre **Elise, ou le voyage a Mont-Bernard** (1974) y **L'Hôtellerie portugaise** (1798), **Medea** es, en todo caso, un logro muy estimable. Basada en el mito del Vello de oro y la leyenda de los Argonautas, en tema tratado anteriormente, entre otros, por

Eurípides, Séneca y particularmente Corneille, sitúa su acción justamente al final de la tragedia, en el momento en que «Medea», hija del rey «Eeta», llega a Corinto en busca del héroe «Jasón», quien va a desposarse con la hija de «Creonte». La ópera narra la historia breve de una venganza promovida por una mujer-diosa, de carácter impetuoso y cruel. Es el elemento desencadenante del drama. Cherubini consiguió pintar un magnífico fresco mitológico partiendo de una sobriedad de planteamientos admirable. La eficacia de la orquestación, la sencillez de los efectos, la pureza «clásica» de la melodía, lo adecuado de las modulaciones, lo riguroso del desarrollo dramático son rasgos definitorios. Los distintos números se engarzan naturalmente uno tras otro, incluidas las «arias», sin solución de continuidad, merced a la flexibilidad y justeza de la orquesta, plegada a la declamación vocal, con el único «reposo» de los ya comentados «parlari». La obertura y los respectivos preludios de los actos segundo y tercero son páginas soberbias por lo económico y acertado de la instrumentación, por el ceñido dramatismo que desprenden. Pese a la monolítica unidad, que convierte a la obra en un todo sin fisuras, merecen destacarse en ella, como páginas especialmente logradas, las arias de «Medea» aludidas, «De tuoi figli» y «Del fiero duol»; la tierna y patética de «Neris», «Solo un pianto», y la de «Creonte», «Qui tremar devi tu», de gran vigor y «fuerza prometeica» (Confalonieri), así como los conjuntos con que se cierran los dos primeros actos y todo el impresionante y cataclísmico final.

La escucha atenta de esta ópera nos puede dar pistas en orden a explicar, al menos en parte, el porqué de la fama de Cherubini a todo lo largo del siglo pasado y la influencia que ejerció en la música escénica posterior o coetánea. Pensemos, por ejemplo, en Spontini, auténtico impulsor de la «grand opera» (*La Vestale*); en Bellini, con su *Norma*; en el mismo Beethoven, cuyo *Fidelio*, tan «francés» en muchas cosas, utiliza, a su estilo, claro, ciertos procedimientos dramáticos cherubinianos. No olvidemos que Brahms, tan poco sospechoso de emitir juicios gratuitos, tenía en alta estima al italiano.

Respecto al resto de elementos que intervienen en esta grabación, hay que decir que todos quedan supeditados al impulso dramático de la protagonista, y que, así, la dirección de Serafin, al frente de una sólo discreta orquesta, es, simplemente, correcta. Los «tempi» son atinados, la «teatralidad» evidente. Sin embargo, *Medea* es obra que exige una mayor intensidad expresiva, una más amplia gama de contrastes, una mayor depuración sonora. Los demás cantantes encajan bien en este tono, un tanto monocorde y vulgar, de la batuta, con excepción quizá de la exquisita «Glaucé» de la Scotto.

Prensado aceptable, sonoridad algo «vieja» y en exceso chillona,



definen técnicamente el registro, que ya se nos ofreciera, con el sello EMI, hace unos quince años. Libreto incluido, con interesantes notas de Confalonieri. No hay traducción al castellano del texto en italiano que en su día realizara Zangarini. Curiosamente, se incluyen las descripciones escénicas en nuestro idioma, lo que es bastante inexplicable. La obra se nos brinda casi íntegra, con leves cortes.

Conclusión: Con sus limitaciones, pero con Callas, esta versión es muy superior a la de Gardelli con Gwyneth Jones (Decca). El talento dramático de la cantante griega es buena base para comenzar a apreciar un mundo operístico tan poco conocido como el de Cherubini. ¿Cuándo alguna Casa discográfica se lanzará a grabar alguna de sus otras obras escénicas, como *Les deux journées* (1800), el empeño que le dio en su tiempo mayores honores?—**ARTURO REVERTER.**

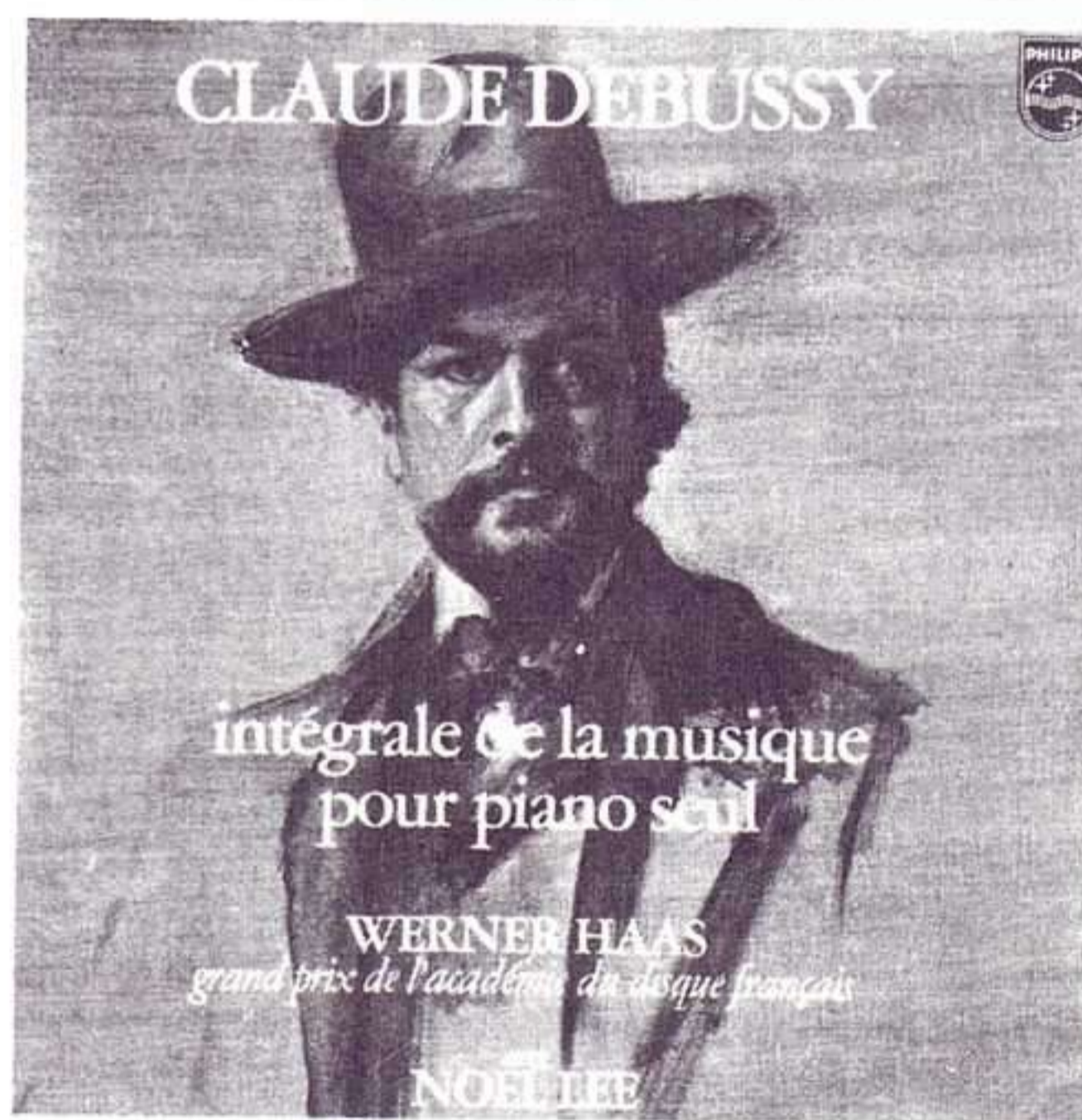
LUIGI CHERUBINI: *Medea*, «Tragedia lírica en tres actos» sobre libreto de F. B. Hoffmann. (Revisión de Frazzi; traducción italiana de Zangarini.) M. Callas, soprano; R. Scotto, soprano; M. Picchi, tenor; G. Modesti, bajo; M. Pirazzini, «mezzosoprano». Coro y Orquesta del Teatro de la Scala, de Milán. Director, Tullio Serafin. HRIS 630-06/7/8. Disco Ricordi, distribuido por Hispavox. P. V. P.: 900 ptas. (precio especial).

CLAUDE DEBUSSY: Integral de la música para piano solo. Piano, Werner Haas (con Noel Lee en las obras para dos pianos o piano a cuatro manos). Philips (seis discos «estéreo»). 674726/06. Precios normal y oferta, 2.700 y 1.995 pesetas.

Claude Debussy comenzó a ser conocido y considerado como un gran autor de música para piano cuando ya era un reputado compositor sinfónico. Primero fue famoso con la música orquestal y luego lo fue con la pianística. En treinta y cinco años, Debussy escribió setenta y siete obras para piano a dos manos, tres para piano a cuatro manos y dos para dos pianos.

Debussy fue pianista profesional. Estudió con una alumna de Chopin, y a los diez años ya estaba en el Conservatorio de París siguiendo las clases de Lavignac y luego las de Marmontel.

Siempre se ha dicho que el autor galo pertenecía a la línea estética del impresionismo, junto con ese otro gran compositor que es Maurice Ravel. Y esta afirmación es válida solamente si nos ponemos de acuerdo en qué es el impresionismo. Indudablemente, en la orquesta, Debussy es un claro impresionista: su delicadeza en difuminar los timbres, en presentar la misma música como a través de un velo que impide descubrir a primera vista (primera audición) las sutiles armonizaciones y los etéreos valores rítmicos, le definen como tal. ¿Ocurre esto en la música para piano? Sencillamente, no puede ocurrir, pues el instrumento es muy dife-



rente. Y, sin embargo, el piano de Debussy es altamente impresionista. Mantiene las cualidades estilísticas de su orquesta.

Esto hay que achacarlo a una cierta «ideología musical» que técnicamente se concreta en el empleo de determinadas escalas (un tanto topificadas después), y sobre todo de una misma teoría armónica y de formación de acordes (lo que no implica que tanto el timbre como la rítmica sean valores a desdeñar).

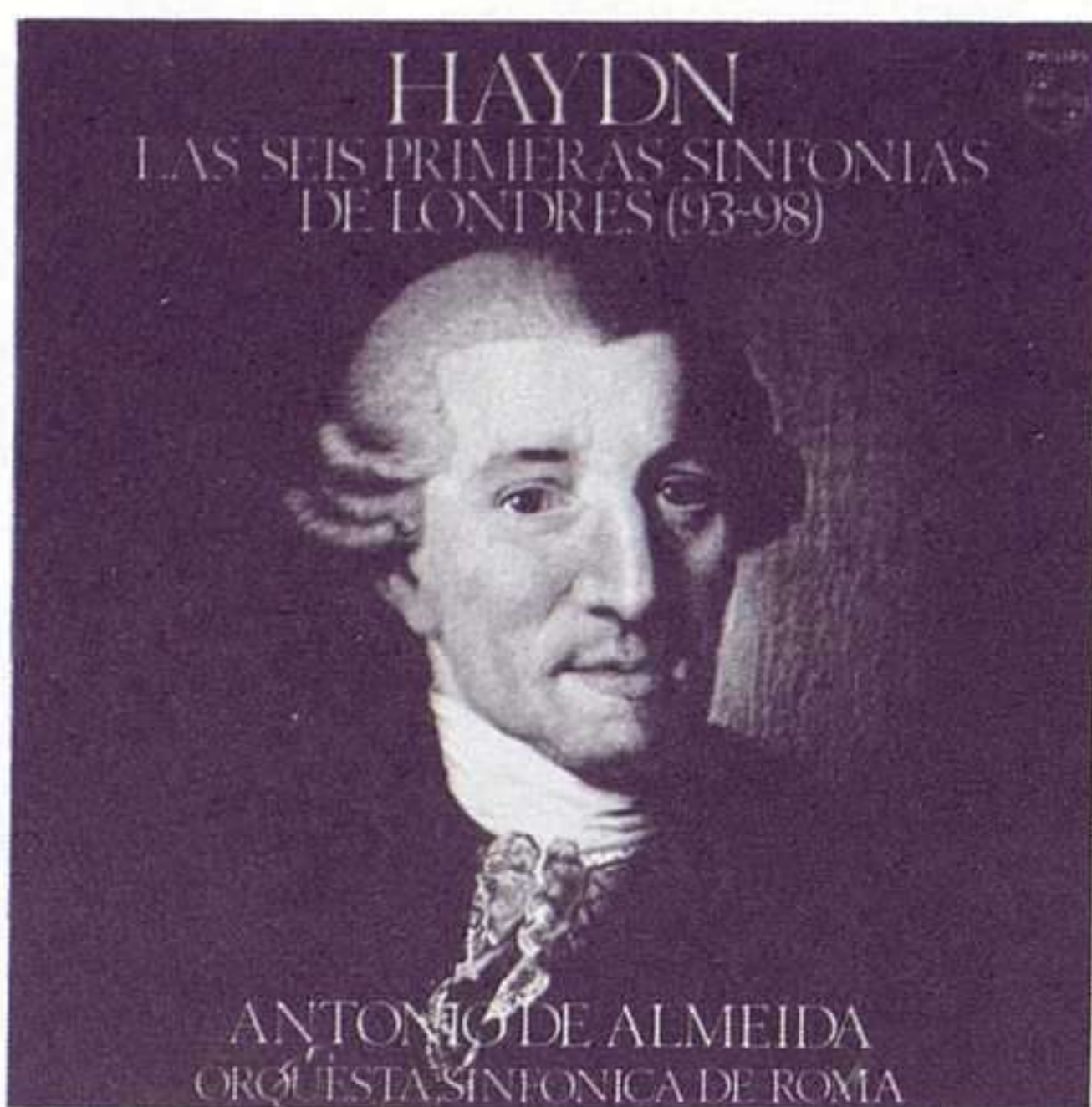
En el presente álbum se recoge toda la música que Claude Debussy compusiera para piano. Están tanto las piezas para piano solo como las de piano a cuatro manos o dos pianos. Por orden de colocación (discutible) en el disco, las obras son: los dos libros de *Imágenes*, el *Rincón de los niños*, *La isla alegre* y *De un cuaderno de apuntes*; los *Doce estudios para*

piano, los dos *Arabescos*, el vals *Más que lento*, los dos libros de *Preudios*, la «Suite» para piano, la «Suite» *Bergamasca*; obras menores, como *Ensueño*, *Nocturno*, *Danza*, *Balada eslava*, *Máscaras*, *Danza bohemia*, *Estampas*, *Vals romántico*, *Mazurka*, *Homenaje a Haydn*, *El negrito*, *Canción de cuna heroica*, y en el último disco: *En blanco y negro* (dos pianos), *Pequeña «suite»* (piano a cuatro manos), y, finalmente, la *Marcha escocesa* (piano a cuatro manos).

El intérprete de la obra es el malogrado Werner Haas, fallecido en 1976 en un accidente automovilístico ocurrido cuando se desplazaba de París a su Stuttgart natal. Haas interpreta a Debussy de forma varia, pero se le aprecia, en general, una espléndida técnica, perfecta y rigurosa, que conjuga con un aire personal de entender el impresionismo. Esta característica es distintiva respecto a otras interpretaciones anteriores, y consiste en aunar a esa técnica una visión rígida y analítica del impresionismo. Se diría casi que Haas no es subjetivamente impresionista, sino que lo es objetivamente; lo que puede ser tanto un punto a favor como otro en contra, dependiendo de los gustos de los consumidores de su producto cultural.

Noel Lee le ayuda cuando son precisas dos manos más u otro piano.

Conclusión: Espléndido álbum conteniendo la integral para piano de Debussy en una versión «objetivamente» impresionista.—**J. M. L. H.**



UNA PRIMERA ENTREGA DEL HAYDN DE ALMEIDA

Una palabra resumiría mejor que todo el comentario la impresión que me suscita la audición de estos tres discos Philips: desilusión. Antonio de Almeida fue lanzado internacionalmente en 1969, con un disco RCA, no editado en España, que incluía *La tragedia de Salomé*, de Florent Schmit, siendo ésta una de las pocas veces en que Otto Klemperer, entonces todavía venturoso titular de la New Philharmonia londinense, dejaba su orquesta para una grabación en manos de otro director. Desde entonces hasta hoy la carrera de este parisino de ascendencia portuguesa ha tenido irregular fortuna en el disco: el nombre de Almeida va asociado a una desastrosa versión de *La infedeltà delusa*, de Haydn, que es de esperar recobre un válido refrendo en discos dentro del actual ciclo de óperas de este autor que graba Antal Dorati, y a una episódica realización de los «ballets» de las óperas de Verdi. En la medida que conozco su labor, creo que su gran triunfo fonográfico está en la excepcional versión de *La Navarraise*, de Massenet, que grabara para CBS. En la actualidad, Philips parece estar elaborando bajo su batuta un ciclo de Sinfonías de Haydn cuya posibilidad o no de convertirse en integral desconozco; de momento, al margen del álbum que ahora se comenta, en el que figuran las seis primeras «Sinfonías de Londres» (números 93 a 98), Almeida ha grabado otra serie de nueve discos agrupados en álbum, que recogen las Sinfonías 66 a 81.

¿Qué pensar de ese hipotético integral Haydn a la vista de la «muestra» que ahora nos depara Philips? Me temo que la escucha del registro no deja abierta la puerta a grandes esperanzas. Almeida es un buen concertador y, qué duda cabe, un simpatizante de la obra de Haydn, pero su grado de identificación recreativa con los pentagramas es sólo mediana. La postura apriorística que parece dominar este miniciclo es la de la «grandeur», no tanto en los medios (el conjunto no sobrepasa los 42 instrumentistas) como en la visión. «Papá Haydn—parece querer decirnos Almeida— es algo más que un rostro risueño»: estamos de acuerdo, pero eso mismo nos lo han dicho hombres como Beecham, Szell, Klemperer, Jochum o Dorati, sin renunciar por ello al enorme trasfondo humorista que esconden las partituras finales del compositor de Rohrau. Esto es, han sabido revelar la profundidad del pensamiento creador de Haydn sin reducir a esquema artificial su impronta humanista. Aquí es donde Almeida falla, no estrepitosamente, pero sí básicamente; su Haydn es unidimensional: o serio, o adusto, o jocoso, o tristón, pero nunca todas estas cosas a la vez, y de hecho predominan en el conjunto las dos primeras.

Pongo algunos ejemplos. En la *Sinfonía 93*, Haydn incrusta al final del «Largo cantabile», que es uno de sus más hondos y solemnes tiempos lentos, un inefable *Do grave* en 'ff' del fagot, como un estruendoso erupción en medio de la línea melódica imperante: Almeida lo toca lo más bajito posible, casi con elegancia, tratando de evitar que se corte el fluido del movimiento, con lo que se demuestra que no sólo no sabe «contar el chiste», sino que no lo ha entendido. El primer tiempo de la *Sinfonía 95* contiene diversos elementos que podríamos llamar «operísticos», en especial los intercambios instrumentales entre familias diversas (cuerdas-maderas), e incluso, dentro del grupo de los arcos, entre los violines primeros y segundos, cuya escritura diferencia Haydn perfectamente en los pentagramas, con los consiguientes resultados de «pregunta»-«respuesta»: no saca Almeida ningún jugo a estos intercambios, tocados con laxitud total, ni se le ocurre contrastar a ambos grupos de violines, situándolos uno enfrente del otro (izquierda-derecha del auditor), tal como hiciera Klemperer. La «Sorpresa» o «superforte» de la *Sinfonía 94* es de lo menos «sorpresivo», y más que un súbito

«sforzando» parece una subida de volumen por descuido. Con todo, no es la falta de gracia el mayor problema de la interpretación, sino más bien su obsesiva búsqueda de hondura; el «Adagio» de la *Sinfonía 98* es paradigmático de su modo de hacer: en él se prolongan artificiosamente los silencios, la forma de tocar en los arcos se vuelve ruda y pesante (lo que redundará en falta de claridad de las texturas), el compás fluctúa peligrosamente en aras de la opulencia verbal, y los mismos «staccati» de las cuerdas, que dominan el movimiento, son poco definidos a causa del ensanchamiento de las frases que Almeida persigue constantemente: no se canta, se «discursea».

No pretendo excluir, de otro lado, las virtudes del álbum. Virtudes que, paradójicamente, se concentran casi del todo en una de las sinfonías, la *Número 96*, en la que Almeida obtiene una interpretación de verdadera altura, seguramente una de las mejores del panorama discográfico. En el «Allegro» inicial se percibe un impulso básico excelente, de tremenda vitalidad, que libera a los pentagramas del lastre de ampulosidad que marra a casi todos los primeros movimientos del registro. Las apariciones de las trompetas en este tiempo son soberbias, casi rutilantes. La melodía del oboe en el trío del «Minueto» está dicha con frescura deliciosa, y el «Vivace» final posee gracia y dinamismo. En líneas generales, esta sinfonía presenta el mejor balance instrumental de la grabación. Ya a nivel más global, la labor de los instrumentistas es de enorme poder técnico, y los abundantes cometidos solistas se ejecutan con virtuosismo de la mejor ley. A anotar el nombre de Severino Gazzelloni como primer flauta de la orquesta.

La grabación data de 1971: por esas fechas apenas existían versiones en disco de estas obras (y del sinfonismo de Haydn, en general) que siguieran las autorizadas ediciones de Robbins Landon; por ello, los comentarios del propio editor impresos en el libreto presentan un carácter de primicia, que no concuerda en exceso con el momento actual, en donde Jochum o Dorati, entre otros, han grabado estas mismas obras con arreglo a dicha edición. La grabación de Philips es espléndida, así como el prensado, dentro de la tónica de calidad alta a la que ya nos tiene acostumbrados la firma.

¿Cabe la recomendabilidad? Pienso que no demasiado. El melomano español puede adquirir estas seis piezas con las restantes «Sinfonías de Londres» en la interpretación de Jochum para DG, chispeante, vital y humanísima (1). Fuera de España, la alternativa de Beecham es imprescindible en el campo de las grabaciones históricas (también recoge las doce sinfonías finales). El integral de Dorati, cuyo último álbum agrupa la misma serie de doce obras, sigue ausente del mercado nacional, y es de temer que las probabilidades de su publicación entre nosotros sean muy limitadas. Queda, finalmente, la grabación póstuma de George Szell, que agrupa exactamente las mismas obras que integran el álbum de Almeida, ya que el desaparecido maestro no llegó a culminar el ciclo de las sinfonías londinenses: pienso sinceramente que frente a Szell no cabe ni la comparación, ya que muy pocos músicos (acaso Celibidache, también Max Góberman) han penetrado tan hondamente en el universo de Haydn y han sabido traducir sonoramente el mismo con resultados de belleza equiparable. Yo creo que esos tres discos de Szell, que guardan las seis primeras «Sinfonías de Londres», están en la zona de esos tesoros musicales cuya salvación sería obligada a la hora de velar por las mejores piezas de una discografía: no puedo, desgraciadamente, decir lo mismo del álbum de Antonio de Almeida. Considero, sin embargo, que el franco-portugués es un músico con sensibilidad y que deben seguirse con interés y afecto sus pasos, aunque sea para discrepar, como en el caso presente.

CONCLUSION: Los que por salir al extranjero puedan tener acceso al registro de George Szell que agrupa estas mismas obras, no deben dudarlo. Los nacionales tienen en Jochum una alternativa más que estimable.—JOSE LUIS PEREZ DE ARTEAGA.

HAYDN, Joseph: *Sinfonías 93-98*. Orquesta Sinfónica de Roma; director, Antonio de Almeida (Philips, 67 47 122/03; álbum de tres LPs con libreto; precio normal: 1.350 ptas.; precio de oferta: 995 ptas.).

Versiones de referencia:

- Eugen Jochum, Filarmónica de Londres (DG, 1 S 08060).
- Sir Thomas Beecham, Royal Philharmonic (EMI, SLS 846, no editado en España).
- Antal Dorati, Philharmonia Hungarica (DECCA, HDNJ 41-46, no editado en España).
- George Szell, Orquesta de Cleveland (CBS D3M-32321, no editado en España).

(1) Fue comentada en RITMO, número 446, noviembre de 1974, por el autor de este artículo.

OTROS ESTUDIOS

ARTURO BENEDETTI MICHELANGELI Y EL «CARNAVAL» DE SCHUMANN: VERSION EXCEPCIONAL DE UNA OBRA CLAVE DEL REPERTORIO



que, cuando creemos captarla, nos resulta muy difícilmente explicable. Su fraseo se diría que es mágico, en el sentido más exacto de la palabra, pues logra una suerte de encantamiento cuya base no es física, sino intangible: ¿cómo explicar, en términos de mecánica pianística, unos resultados sonoros que precisamente nos subyugan porque se nos aparecen como desconectadas del medio que los produce? Es el gran misterio de aquellos artistas cuyo talento interpretativo casi alcanza las alturas del genio creador, sencillamente porque ellos mismos se erigen en creadores durante el espacio temporal de la ejecución. No son sólo traductores o intermediarios entre una partitura y el público, no: hacen de la partitura realidad sonora; lo que llega a nosotros es la obra misma, directamente. El piano, en este caso, no existe.

Vayamos a constatar todo esto en el último disco de Benedetti: su versión del Carnaval, de Schumann. Como si la obra hubiera aguardado silenciosa hasta el momento en que ponemos el disco, así se nos aparece este Carnaval, planteado como si nunca se hubiera tocado, con una radical originalidad en la concepción de la obra, originalidad perceptible tanto en la unidad total lograda cuanto en la intencionalidad fraseística de cada compás. Todo es lógico y eminentemente musical, aunque sorprenda en principio «por no ser lo habitual», aunque en algún momento la ejecución de Benedetti se separe accidentalmente de la partitura. Todo es bello, convincente, y la relación de momentos destacables podría alargarse ad libitum...

Así, reparemos en la claridad e incisión con que el artista ejecuta los mordentes en el «Preámbulo» o en «Asch-Scha»; en la nobleza fraseística del «Vals» o de «Promenade»; en la increíble capacidad de penetración que posee Benedetti para expresar tanto la gracia inmaterial de «Coquette» como la grandiosidad de la «Marcha». Reparemos asimismo en la maravilla técnica que supone el paso de «forte» a «piano», observable en «Pierrot», o en la no menos asombrosa musicalidad de fondo que supone la diferente matización efectuada por Benedetti de los pasajes repetidos: ejemplo de ello lo encontramos en el fragmento «Chopin», cuya segunda lectura alcanza niveles de ensueño lindantes con lo milagroso.

En fin, por donde quiera que examinemos esta interpretación del singular artista italiano encontraremos una versión fascinante del Carnaval schumanniano, obra tan solicitada por todos los públicos y tan reiterada por todos los pianistas, que sólo en casos auténticamente extraordinarios se encuentra ya justificada la extensión en el comentario. Y éste es, sin duda, un caso excepcional, un caso de versión algo más que «perfecta»; un caso que el lector —incluso el que crea estar al cabo de la calle en cuanto a interpretaciones de la magistral obra de Schumann— debe apresurarse a conocer.

El disco evidencia una formidable toma de sonido, pero —a juzgar por mi ejemplar— el prensado no ha rayado a tan gran altura. Se complementa con algunos números del Album de la juventud, también recreados genialmente por Benedetti. En resumen, estamos ante una publicación de relevancia excepcional, joya discográfica cuyo estrellato (en su especialidad) será muy difícilmente arrebatable este año.—JOSE LUIS GARCIA DEL BUSTO.

SCHUMANN, R.: Carnaval, op. 9. Núms. 37, 38 y 39 del Album de la juventud, op. 68. Arturo Benedetti Michelangeli, piano. EMI, 1 J 065-02.613. P. V. P.: 440 ptas.

Todavía hoy se hace necesario llamar la atención del aficionado español hacia la clase de Benedetti Michelangeli. Las razones de esta necesidad son varias y muy claras: en primer lugar, el pianista italiano ha rehusado tajantemente actuar en nuestro país durante los últimos (muchos) años; en segundo término, Benedetti nunca se ha prodigado en conciertos, festivales, etc., como lo han hecho la gran mayoría de sus colegas importantes, sino que, acaso por su delicada salud, ha dosificado sus fuerzas, limitando al máximo actuaciones y viajes; por último, Benedetti (sin llegar a los extremos de su gran amigo Celibidache, artista al que está unido por claras afinidades de carácter) ha sido siempre reactivo a los registros discográficos: su concepción de la música como algo esencialmente vivo, condicionado por el momento anímico del artista, así como por el entorno humano y por el medio físico en que se ejecuta, le lleva a rechazar el disco como vehículo de comunicación adecuado. Afortunadamente, este rechazo no es tan contundente, y poco a poco, como con tacañería, Arturo Benedetti va espigando una discografía que si bien resulta muy escasa atendiendo a su veteranía, no deja de asombrarnos como demostración del talento excepcional de que está dotado.

Porque, en efecto, estamos ante un caso único, ante un pianista genial, cuya hipersensibilidad se traduce en una finura para la matización que muchas veces se nos escapa —según descubrimos a la «enésima» audición—, aunque la persigamos sobre la partitura, y

tallan al final de este comentario. Garrick Ohlsson interpreta su cometido con prodigiosa técnica, no viéndose forzado o con especiales dificultades en ninguno de los pasajes de ambos **Conciertos**. Precisamente ahí radica lo defectuoso de su ejecución: que no hay más que frío virtuosismo y, en consecuencia, deforma la visión de los **Conciertos** que, contra lo que erróneamente se acostumbra a pensar, poseen algo más que enmarañadas dificultades para el teclado solista (basta escuchar detenidamente el registro del eminente discípulo de Liszt, Emil von Sauer, para darse perfecta cuenta de lo que encierran ambas obras dentro de la amplia parcela romántica del piano con orquesta). En definitiva, su versión es inferior a la citada de von Sauer, a la repleta de calor y convicción de Alfred Brendel y, por supuesto, tampoco iguala el arrebatador «elán» de ese monstruo del teclado llamado Lazar Berman. A mi juicio, lo realmente desastroso del registro, y creo que sin ninguna exageración, es el acompañamiento orquestal de Moshe

Atzmon. Su dirección es trivial y de mero relumbrón. Si Haitink, Giulini o Argenta incidían con violencia sobre determinados pasajes de los conciertos (por ejemplo, los «tempos» de marcha), a fin de salvar en lo posible la vulgaridad de los temas, Atzmon, por contra, parece recrearse en los mismos con especial interés...; el resultado no es difícil imaginárselo. Tampoco hay una correcta sincronización entre el piano y la orquesta, y en ocasiones da la sensación de que los profesores de la New Philharmonia están más pendientes del instrumento solista que de la batuta rectora. Sin embargo, el disco, en su aspecto técnico, es poseedor de una toma de sonido soberbia, quizá la mejor de todas las grabaciones que se enumeran al final (lo cual no justifica en modo alguno su adquisición). Para mí personalmente, sigo teniendo como inigualadas las lecturas de los dos **Conciertos** por Alfred Brendel y Bernard Haitink (además de que el citado registro contiene **Totentanz**, sin que su magnífico sonido pierda nada de su brillantez), o, como alternativa, la

ORQUESTAL

LISZT: Los dos conciertos para piano y orquesta: «Número 1, en Mi bemol mayor», y «Número 2, en La mayor». Garrick Ohlsson (piano). Orquesta Nueva Filarmonía. Director, Moshe Atzmon. EMI, 10 C 065.02597, «estéreo, cuadrafónico». P. V. P.: 440 ptas.

La fuerte competencia con la que se tiene que enfrentar en los dos **Conciertos** de Liszt el tándem Ohlsson-Atzmon, hacía suponer «a priori» que el mencionado binomio tendría que salvar escollos de impresionante dificultad (o, al menos, igualar) en caso de pretender mejorar las lecturas de, por ejemplo, Brendel-Haitink o Berman-Giulini, por citar sólo dos de las más significativas. Las predicciones, desgraciadamente, se han cumplido, y el nuevo registro no pasa de ser «una versión más» de estos dos populares **Conciertos**, a todas luces inferior a cualquiera de las interpretaciones que se de-



de próxima publicación en España de Lazar Berman y Carlo Maria Giulini, éste, sin duda, superior incluso a Haitink en su acompañamiento orquestal. También es soberbio el trabajo de Katchen con Argenta para Decca, en un disco de buen sonido y a precio económico, y el que no debía faltar en ninguna discoteca, aunque no está publicado aquí, debido a Emil von Sauer y Félix Weingartner (en una excelente reconstrucción técnica sobre la grabación original efectuada en el 1938).

Conclusión: Malas interpretaciones con espléndido sonido.

Versiones comparadas:

Emil von Sauer. Orquesta Sociedad Concursos Conservatorio París. Weingartner. EMI. Electrola.

Alfred Brendel. Orquesta Filarmónica de Londres. Bernard Haitink. Philips.

Lazar Berman. Orquesta Sinfónica de Viena. Carlo Maria Giulini. Deutsche Grammophon.

Julius Katchen. Orquesta Filarmónica de Londres. Argenta. Decca, Ace of Diamonds.

E. P. A.

MENDELSSOHN - BARTHOLDY: **Conciertos para violín y orquesta en Mi menor, op. 64, y Re menor.** S. Accardo, violín. Orquesta Filarmónica de Londres. Director, Ch. Dutoit. Philips, 9500 154. P. V. P.: 450 ptas.

El mayor interés de la presente grabación radica en la inclusión del **Concierto en Re menor**, partitura escrita por Mendelssohn, cuando contaba trece años y que revela una increíble madurez. La obra, compuesta sólo para cuerdas, es, ciertamente, hermosa, sobre todo el primer movimiento, y si en el desierto musical español, o en alguno de sus escasos oasis, hubiese una sola orquesta de cámara, este concierto debería ocupar un lugar en el repertorio.

El **Concierto op. 64** es una de las obras más interpretadas y grabadas entre todas las escritas para el violín. Todos los grandes violinistas de la era del microsurgon han dejado su o sus versiones del **Concierto en Mi menor**. Todo ello perfectamente explicable, puesto que esta obra de Mendelssohn es una de las más bellas y perfectas de todo el repertorio violinístico.

La interpretación de Accardo me ha sorprendido. Tal vez porque su nombre va asociado, sobre todo, a Paganini y al virtuosismo, mundo muy alejado del de la presente grabación. Creo que su vinculación al «setecientos» italiano le ha beneficiado sensiblemente, decantando y purificando el sonido, que hace unos años era un tanto agrio. Accardo actúa con un estilo contenido y concertante, muy lejos del desmelenamiento romántico y divista, con gran belleza de sonido y con una técnica soberbia. El «tempo» adoptado en el **Concierto op. 64** es más bien lento, en busca de la mayor intimidad expresiva, aunque sin desdeñar la alegría y ligereza requeridas en el último tiempo. La actuación de la Filarmónica de Londres con Charles Dutoit está en la misma línea del solista, lo que habla en favor de una concepción global de las obras. La grabación sonora y el prensado son excelentes, con una gran claridad auditiva. Pese a que en el mercado figuran nada menos que quince interpretaciones del **Concierto op. 64** —la de Menuhin también con el **Concierto en Re menor**—, la de Accardo puede competir con las mejores.

Conclusión: Obra de repertorio y obra escasamente conocida, unidas en un disco excelente.—M. C.

MOZART: **Música de los «ballets» «Les Petits Riens» e «Idomeneo».** Orquesta Holandesa de Cámara. Director, David Zinman. Philips, 6500861. P. V. P.: 450 pesetas.

En su infancia fue Mozart uno de los músicos más viajeros de su época. Leopoldo, su padre, proyectó una serie de viajes por las principales Cortes europeas, con el fin de mostrar el talento del pequeño Wolferl. Si el éxito económico fue casi un desastre, el artístico sería enorme: Milán, Viena, Mannheim..., se disputaban la presencia del «pequeño» músico. De su estancia en París, continuando con los viajes que iniciara en su más tierna infancia, data el «ballet» **Les Petits Riens** (1778), compuesto como complemento a una ópera de Puccini. El instintivo sentido de la música de danza que poseía Mozart —no olvidemos su enorme cantidad de minuetos, danzas, contradanzas—, la rapidez en asimilar las formas del «ballet» francés y una vivaz y variada instrumentación, fueron la causa del éxito que obtuvo este «ballet» entre el público parisino. Ya en Munich estrenó su primera gran ópera: **Idomeneo** (1781), para la cual compuso también un magnífico «ballet» de profunda inspiración, elegancia y orquestación sólida y brillante.

Sabida es la dificultad que entraña para un intérprete la música de Mozart. Estamos acostumbrados, sobre todo en estas obras de juventud, a la hegemonía que ejercen Boskovsky y Marriner, atacada en esta ocasión por el entusiasta Zinman. No encuentro más que elogios para este director, cuya versión de estos «ballets» está dentro de la mejor línea mozartiana. A la elegancia de Boskovsky y la vivacidad de Marriner hay que añadir el entusiasmo —con dosis bastante altas de aquellas cualidades— de Zinman. El detalle y la labor de conjunto, el equilibrio de planos y la dinámica de cada tiempo están cui-

dados en extremo. Contribuyen de forma decisiva al éxito de la grabación la espléndida Orquesta Holandesa de Cámara —sin que tenga la transparencia y virtuosismo de la Academia o el encanto y sonoridad del Conjunto Mozart, de Viena— y la alta calidad técnica del disco.

Conclusión: Nueva grabación de los «ballets» de Mozart, digna de competir con las existentes.—F. G. O.

Versiones comparadas:

Les Petits Riens. Conjunto Mozart, de Viena/Boskovsky (Decca). Academy of St. Martin-in-the-Fields/Marriner (EMI).

Idomeneo. Conjunto Mozart, de Viena/Boskovsky (Decca).

SAINT-SAËNS: **Sinfonías números 1 y 2.** Orquesta de Radio Frankfurt. Director, Eliahu Inbal. Philips, 9500 079. P. V. P.: 450 ptas.

Sin llegar a ser un autor «maldito», Saint-Saëns ha sido siempre mirado por críticos y «entendidos» con una cierta displicencia y aire desdeñoso. Me parece injusto, pues si no puede decirse que sea uno de los grandes de la Música, su producción «camerística», sinfónica y coral no es nada desdeñable, y tiene, cuando menos, una importante virtud: la de estar bien hecha. De las cinco sinfonías de Saint-Saëns, sólo la que aparece con el número 3 es conocida e interpretada con cierta frecuencia.

Este disco nos presenta las dos primeras, obras de no escaso interés, muy bien construidas, sólidamente orquestadas e inmerecidamente olvidadas. Sobre todo, la **Número 1** es partitura digna de atención por su riqueza melódica y el equilibrio formal de que hace gala Saint-Saëns, pese a que la obra fue escrita cuando el compositor contaba sólo dieciocho años. No debe pedirse a estas obras juveniles una profundidad o una interpretación muy personal del mundo sonoro, pero el conjunto, dejando aparte fechas y condicionamientos, es verdaderamente positivo. El escaso número de obras del compositor francés que pueden encontrarse en el mercado se ve sustancialmente incrementado con la aparición de este disco, que amplía decisivamente nuestro conocimiento sobre el autor de **El carnaval de los animales**.

Eliahu Inbal conduce las dos **Sinfonías** con entusiasmo y convencimiento. Sin apartarse de la línea general de la obra, Inbal se detiene en resaltar detalles y en matizar aspectos que en una interpretación menos cuidadosa resultarían inadvertidos —no en vano fue Inbal discípulo de Celibidache—. La Orquesta de la Radio de Frankfurt, de la que el director israelí es titular, es una magnífica agrupación que muestra una vez más la riqueza y vitalidad del mundo musical germano, no centrado, como desgraciadamente ocurre en nuestro país, en dos o tres puntos geográficos.

El disco está muy bien grabado y prensado, lo que redondea el indiscutible interés de la grabación.

Conclusión: Dos interesantes obras de un autor no demasiado conocido, en magnífica interpretación y grabación. Interés. M. C.

J. STRAUSS: **Obertura de «El Murciélago», Annen Polka, A orillas del bello Danubio Azul, El Barón gitano, Tritsch-Tratsch Polka, Vals del Emperador.** Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, Herbert von Karajan. EMI, 065-02.642 Q. Precio venta al público: 440 ptas.

¡Qué gozada! Admita el lector esta frase con la que en aire coloquial resumo mi impresión acerca del disco arriba reseñado. Los mejores momentos de Johann Strauss son música de indiscutibles calidades artísticas, de incomparable gracia, de inmarchitable frescura. Por lo demás, cualquier lector de biografías de grandes músicos conoce el cariño y hasta la verdadera admiración con que miraron al más célebre compositor de la dinastía vienesa de los Strauss los más significativos creadores del último tercio del siglo romántico.



Las seis piezas que en este disco se presentan —dos oberturas, dos polkas, dos valsos—, dentro de su evidente voluntad de intrascendencia estética, constituyen otras tantas obras maestras. No son «carne de análisis», sino fuentes inagotables de placer sonoro, contagiosa y permanente invitación a la sonrisa, sonrisa más o menos nostálgica con arreglo a la edad del oyente. Música, en definitiva, funcional y que uno quiere tener siempre cerca.

Al discófilo no hay que recordarle las frecuentes incursiones de los grandes directores de todos los tiempos —desde Gustav Mahler— en las partituras strausianas: Herbert von Karajan, naturalmente, no es excepción, y aborda las populárrimas páginas con una Filarmónica de Berlín a tope de efectivos, a tope de entrega. El resultado es deslumbrante. No dudo de que habrá aficionados inclinados hacia la mayor evanescencia que impone un Böhm a los valsos-reyes que aquí se nos dan; o al especial sonido «vienés» de la otra gran Filarmónica. Por lo que a mí respecta, me abstengo voluntariamente de cualquier comparación y me descubro —ahora— ante la exhibición karajaniana que se nos ofrece para comentar. Su versión de **El Barón Gitano** —superior a cuantas conocemos, incluida la del propio Karajan de hace años con la Filarmónica vienesa para Decca— bastaría, por otra parte, para que el disco fuera de adquisición imprescindible para cualquier melómano que deje hueco, en sus audiciones

discográficas, para alguna música genial que nace como «obra de arte menor».

La calidad sonora del disco es igualmente sensacional. Limpia, brillante, clara, de imponente presencia... Las intervenciones del triángulo resultan un prodigioso detalle de toma de sonido y constituyen una buena prueba para nuestro equipo reproductor.

Conclusión: Repito la **Introducción:** ¡qué gozada!—J. L. G. B.

TCHAIKOVSKY: **Sinfonía número 5.** Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, Herbert von Karajan. Deutsche Grammophon, 2530 699. P. V. P.: 450 ptas.

Defendida por unos y atacada por otros, la música sinfónica de Tchaikovsky es foco constante de atracción por parte de los grandes directores: Furtwaengler, Klemperer, Karajan y un largo etcétera han dirigido una y otra vez, en disco o en la sala de conciertos, las páginas del más popular de los músicos rusos. Si no me equivoco, Karajan es uno de los directores que más veces (cinco) ha grabado la **Quinta**. De la docena aproximada de grabaciones disponibles de esta obra, tres de ellas son de Karajan: DG (68), EMI (72) y esta nueva de DG. De las tres mencionadas, la última es la más redonda. La mejora en los movimientos extremos —ambos espléndidos— es evidente, logrando en el segundo el nivel más alto de su interpretación —impecable la trompa, admirable el fraseo de los «cellos» y perfecto el clímax—. Hay que señalar la sonoridad, muy en primer plano, del metal; algunos «portamentos» acusados, la languidez del tercer movimiento y los detalles que empañan el «Finale»: el diseño de la trompeta —poco afortunado y de dudoso gusto— lo saca en primer plano, cuando otros directores lo mantienen en un discreto segundo, y la precipitación, casi «folklórica», en los últimos compases. Soberbia en todo momento la Filarmónica de Berlín, salvo alguna ligera estridencia en las trompetas, y buenos el prensaje y la toma de sonido.

Entre las restantes versiones destacaría las de Maazel (Filarmónica de Viena, Decca), Haitink (Concertgebouw, Philips) y la de Markevitch (Sinfónica de Londres, Philips), que por su pasión equilibrada, entusiasmo, claridad y brillantez orquestal la situaría ligeramente en primer término.

Conclusión: Una buena versión, que no aporta nada nuevo, en lo fundamental, con respecto a otras grabaciones. En espera de la publicación de la **Quinta** de Solti, el terceto Maazel, Haitink y Markevitch encabezan las posibles alternativas.—F. G. O.

TCHAIKOVSKY: **Sinfonía número 5, en Mi menor, op. 64.** Orquesta Sinfónica de Bamberg. Director, Heinrich Hollreiser. Marfer, M. 50-247S.

Disco sin interés especial. Ni siquiera el ser de precio reducido puede inducir a su compra. A su favor puedo apuntar la limpieza de su superficie: el nivel y número de ruidos parásitos son muy bajos. Por contra, el introducir el disco en

el pivote del plato es todo un problema. Sugiero, pues, al fabricante que cuide este detalle. Sin texto alguno explicativo, las indicaciones de los movimientos contienen errores de bulto, como es mezclar italiano y español a partes iguales. Interpretación «del montón», llena de efectismos, tosquedades y tópicos. La lectura de Hollreiser puede servir para poner de manifiesto todos los defectos de esta obra.

Conclusión: ¿Colecciona usted **Quintas** de Tchaikovsky? Pues entonces, no vale la pena.—F. P. G.

INSTRUMENTAL

HAYDN: **Sonatas para piano, números 34, 35, 36 y 37.** Christoph Eschenbach. Deutsche Grammophon, 2530 736. P. V. P.: 450 ptas.

La obra para piano de Joseph Haydn es relativamente poco conocida e infrecuente la audición de sus **Sonatas**. Parece como si las debidas al genio de Mozart y Beethoven —cumbres señeras del piano clásico— hubieran oscurecido la levedad y finura de las compuestas por el músico de Rohrau. Las **Sonatas números 34, 35, 36 y 37** fueron escritas cerca de 1780; como recuerda Krellmann —autor de los comentarios de carpeta—, están insertas en el marco, sencillo y poco complicado, impuesto por los nobles para quienes trabajaba el compositor austriaco. La década anterior —la de 1770— había sido, en el terreno experimental, de gran importancia para Haydn; estas **Sonatas**, pues, corresponden a un período menos innovador y de más fácil textura musical. Música, sin embargo, fluida y muy bella, que revela un dominio completo del difícil oficio y una asombrosa naturalidad, con evidentes intuiciones, en algunos momentos, de la grandiosidad posterior del «pathos» beethoveniano.

Creo que la principal dificultad interpretativa de estas **Sonatas** estriba en la obtención del adecuado sonido pianístico —es muy difícil lograr sonido en el piano de Haydn y de Mozart—, problema éste que no ha sido resuelto de forma totalmente satisfactoria por Christoph Eschenbach; con frecuencia su sonido es duro, clavecinístico, áspero... La ingravidez y la gracia —características interpretativas a buscar cuando se toca a Haydn— no están presentes en este registro de la DG.

Por otra parte, es de interés resaltar un hecho que con frecuencia se olvida al interpretar música pianística compuesta durante la segunda mitad del siglo XVIII: el piano de esa época es un instrumento intermedio entre el clave y el piano antiguo y, por tanto, muy poco evolucionado. Ade-cuar aquellas partituras a los sorprendentes instrumentos creados por la técnica moderna es labor exigible a la inspiración del intérprete. En este sentido, Christoph Eschenbach peca de cierta rigidez y frialdad; estas **Sonatas** —que no presentan grandes dificultades de mecanismo— deben ser tocadas con un mayor lirismo y

recogida emotividad, y también con una ligereza y espontaneidad más acusadas.

El sonido de la grabación es bueno, con interesantes comentarios técnicos en la solapa; la presentación del estuche es la ya habitual en este tipo de obras.

Conclusión: Ocasión fallida para Cristoph Eschenbach.—L. J.-C.

CAMARA



SCHUMANN: **Cuarteto op. 47. Quinteto op. 44.** Trío Beaux Arts; S. Rhodes, viola; D. Bettelheim, violín. Philips, 9500-065. P. V. P.: 450 ptas.

Dos obras de la música de cámara romántica que vienen a ocupar un lugar importante en el catálogo español. Tanto el **Cuarteto** como el **Quinteto** con piano figuran entre las mejores obras de Schumann, y deben, obligatoriamente, formar parte de toda discoteca que pretenda estar mínimamente completa. La belleza melódica, la profundidad expresiva, el mundo de sensaciones íntimas que despiertan, son valores intrínsecos de ambas composiciones que logran comunicar al oyente una riquísima gama de sonoridades.

La interpretación del Trío Beaux Arts —una de las mejores agrupaciones «camerísticas» del mundo—, con el concurso de S. Rhodes y Bettelheim, es de gran distinción.

Todo el sabor de estas páginas se nos transmite a través de unos músicos que son artistas verdaderos y servidores fieles de la partitura. Perfectamente compenetrados, sobrios, pero comunicativos —escúchese el comienzo del «Andante cantable» del **Cuarteto op. 47**, tan bellamente traducido—, los cinco intérpretes dan una sabia lección de musicalidad, con un acercamiento idóneo respecto a las obras del compositor renano.

El sonido de la grabación es de relevante calidad.

Conclusión: Recomendación total. Un bello disco.—M. C.

CORAL Y VOCAL

MOZART: **Requiem en Re menor, K626.** Anna Tomowa-Sintow, Agnes Baltsa, Werner Krenn, José Van Dam, Cantores

de Viena y Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, Herbert von Karajan. DGG, 2530705. P. V. P.: 450 ptas.

Esta misa de «Requiem», obra póstuma de Mozart, le fue encargada en 1791 por el Conde Walsegg-Stuppach en memoria a su mujer. Dado que ése sería el último año de la vida de Mozart, la obra quedó inconclusa, sin que sepamos con exactitud en dónde termina su labor y comienza la de sus discípulos, entre los que sobresalió Sussmayr, quien escribió las tres últimas secciones de la misa, es decir, el «Sanctus», «Benedictus» y «Agnus Dei». Algo es bien perceptible: la diferencia de inspiración y orquestación entre la primera parte y la segunda, siendo bien patente que la calidad de los primeros números no tiene análoga continuación en los siguientes, aunque guarde una cohesión superior a lo que hubiera podido preverse.

Muchas versiones existen de esta obra, entre las que destacaríamos las de Böhm, Barenboim y la anterior del propio Karajan. A nuestro juicio, esta nueva supera a la antigua en profundidad de lectura, algo que no es común en las interpretaciones mozartianas, siempre origen de controversia de este director. Al mismo tiempo gana comparativamente en fuerza, pero sigue falta de toda esa atmósfera que emana de la partitura. Sigue, no obstante, quedando por debajo de la lectura de Böhm o Barenboim, mucho más atrayentes por el lirismo de sumisión y casi de éxtasis del primero o la rebeldía violenta del segundo.

El equilibrio es la característica más patente en la lectura de Karajan; un equilibrio que empieza por notarse en la interpretación, puente entre barroco-clásico-romanticismo, sin querer entregarse por completo a esta última tendencia, a nuestro juicio, la principal en la partitura. El mismo equilibrio proviene de la homogeneidad lograda en el cuarteto protagonista. A diferencia con la mayoría de las demás versiones, no hay divos, sino unas voces que muy bien podrían calificarse de integradas en el coro, sin que ello signifique menoscabo alguno. Los coros se comportan correctamente, excepto quizá en los pasajes agudos, en donde se les percibe un punto forzados, y la orquesta, con un bellísimo sonido, es baza fundamental.

La grabación y prensaje son magníficos, pero sin llegar a la altura de los de Barenboim, y se hace de menos la ausencia de texto.—G. A. R.

RECITAL

Música en la Corte de Jaime I. Ars Musicae de Barcelona. Director, Román Escalas.

Música española para violín, del siglo XVII (Seis sonatas de José Herrando). Josefina Salvador, viola, y Henriette Puig-Roget, piano. Ministerio de Educación y Ciencia.

He aquí las dos últimas producciones de la colección «Monumentos de la historia de la Música española», que edita el Ministerio de Educación y Ciencia. Ambos discos están muy bien presentados, y en un caso esta presentación es mejor que el propio contenido del disco.

La parte menos buena es la de las **Seis sonatas** de José Herrando, todas ellas para viola y piano. Sin comentario.

La parte mejor es la que interpreta el Ars Musicae de Barcelona, que bajo la dirección de Román Escalas trata de recrearnos más o menos fidedignamente el ambiente musical de la Corte del rey Jaime I. Cosa ésta que se realiza a través de dieciocho temas.

Desconozco si la música interpretada en este disco es similar a la que se tocaba en los años del rey Jaime I. Los documentos existentes al respecto sólo pueden darnos una somera orientación en este sentido. Lo que sí merece garantías es el trabajo del profesor Escalas. Y, además, coincidiendo con esta confianza que otorgamos al director de Ars Musicae, las interpretaciones del grupo son, por lo menos, atractivas, divertidas, desenfadas y técnicamente rigurosas, y esto es lo mínimo que se debe pedir a un disco que trate de reflejar el ambiente musical de una época de la que cualquier testimonio que encontremos precisa un detalladísimo estudio no sólo musical, sino incluso estético-social e ideológico.

Conclusión: Una interesante aportación a la música que, posiblemente, se realizara en la Corte de Jaime I, y otro disco sobre cuyo autor, José Herrando, se podría haber sacado más partido.

J. M. L. H.

DVORAK & TCHAIKOWSKY: **Serenata para cuerdas.** Orquesta Inglesa de Cámara. Director, Barenboim. EMI, 063-02485. 415 pesetas.

Algunos críticos no consideran «altas» ciertas formas musicales. La serenata es una de ellas. Pese a eso, indudablemente, dan el valor que tienen a las realizadas por Mozart o los compositores incluidos en el presente disco: Dvorak y Tchaikovsky.

Las dos **Serenatas** son bastante distintas entre sí, pese a que estén fechadas en años cercanos, y pese a pertenecer a una estética más o menos similar y a unas coordenadas geográficas próximas.

La de Dvorak es la **Opus 22**, y está realizada en el año 1875, y la de Tchaikovsky es la **Opus 48** y del año 1880. Ambas son composiciones elegantes, bien realizadas, expresivas y más o menos entroncadas con ciertas fuentes folklóricas.

Barenboim las interpreta con cariño y de forma cuidada. En la del autor ruso hace un «vals» quizá demasiado rápido, pero luego lo compensa con una visión trascendente y queriendo dar profundidad a la obra (trascendencia y profundidad que sí tiene la obra, pese a lo que digan ciertas esferas musicales).

En la de Dvorak, Barenboim hace una interpretación magistral, desmenuzando la partitura analíticamente, pero desbordando subjetividad a la hora de elegir los tiempos o de destacar una voz determinada.

Conclusión: Dos excelentes obras consideradas «menores», en una gran interpretación.—J. M. L. H.



MUSICA PARA LAUD EN ALEMANIA Y PAISES BAJOS

H. JUDENKÜNIG: **Hoff dantz/Ellend bringt payn.** — H. NEWSIDLER: **Der Juden Tantz/Preambel/Welscher tantz Wascha mesa.**—M. VON HESSEN: **Pavane.**—ANONIMO: **Der gestraiff Danntz-Der Gassenhauer darauff.**—M. WAISSEL: **Fantasia/Deudtscher Tantz.**—S. OCHSEN KHUN: **Innsbruck, ich muss dich lassen.** E. ADRIAENSSEN: **Fantasia/Courante/Branle simple de Poictou/Branle/Englese.**—G. HOWET: **Fantasia.**—J. P. SWEE LINCK: **Psalm 5/Psalm 23.**—J. VAN DEN HOVE: **Galliarde.**—N. VALLET: **Prelude/Galliarde/Slaep, soete, slaep.**—Konrad Ragossnig, laúd renacentista. Archiv Produktion, 2533 302. P. V. P.: 475 ptas.

Con este disco concluye la serie que Archiv ha dedicado a la música europea renacentista para laúd, en interpretación de Konrad Ragossnig. Se trata de un ciclo discográfico de los más interesantes aparecidos en nuestro país. Es seguro que a través de esta serie un buen número de aficionados ha conocido ese increíble mundo que es la música lautística del Renacimiento. ¡Qué bueno sería para nuestro país la proliferación de ciclos semejantes a éste!

El último volumen de la serie dedica su primera cara a Alemania, y la segunda a los Países Bajos. Se trata, en su mayoría, de autores desconocidos para mucha gente, aunque también hay piezas de compositores célebres como Newsidler, Judenkünig, Landgraf von Hesse y, sobre todo, Sweelinck.

La impresión que produce la escucha de este disco es que la música de los Países Bajos es bastante más «importante» que la alemana, en lo que al laúd se refiere.

En efecto: las obras alemanas recogidas en esta grabación son casi todas danzas y arreglos de canciones, piezas de gran simplicidad; por cierto, muy agradables de oír, y algunas de gran interés, como ocurre con la **Juden Tantz**, con unas armonías de lo más osadas, si se piensa en la época en que la obra fue compuesta.

Por el contrario, las obras pertenecientes a la escuela de los Países Bajos denotan una mayor labor polifónica y contrapuntística: son, en mi opinión, obras de mayor envergadura e interés. Incluso en las danzas creo que su calidad supera a la de los alemanes.

La interpretación de Ragossnig es magnífica, «con la colaboración» de esa maravilla de instrumento que, común a otros volúmenes de la serie, está fabricado por el británico David Rubio.

La grabación, como ya es normal en Archiv, es extraordinaria. Lo mismo puede decirse de la presentación, con un artículo de gran interés, que sirve para ilustrar a la perfección el programa contenido en el disco.

Conclusión: Disco de gran interés, sobre todo para los amantes del laúd o de la música renacentista, o de ambas cosas a la vez. El único «pero» es el precio...—**P. C. C.**

WAGNER, RICHARD: Preludios y oberturas. **Tannhäuser** (obertura). **Lohengrin** (preludios I y III). Orquesta de los Conciertos Lamoureux. Director, Igor Markevitch. **Los maestros cantores de Nuremberg** (preludio I); **Tristán e Isolda** (Preludio y «Muerte de amor»). Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, Rafael Kubelik. DG «Privilege». 25 38 14. Precio: 300 ptas.

En la serie de «Privilege», de DG, de precio reducido, cuyo máximo atractivo son las grabaciones del extraordinario y prematuramente desaparecido Ferenc Fricsay, este disco de «preludios y oberturas» wagnerianos no carece de interés al precio de referencia.

Por separado han circulado, y quizá circulen todavía —figuran en la primera edición del catálogo Polcar—, el disco confiado a Kubelik, completado con el **Idilio de Sigfrido** y el preludio del acto primero de **Lohengrin**, y el dirigido por

Markevitch, que incluye el preludio del acto primero y el «Encantamiento del Viernes Santo», de **Parsifal**.

Se trata, por tanto, de grabaciones ya añosas, reunidas de manera un tanto forzada, a las que parece pedirse la última gota de su zumo comercial. Sin embargo, la audición de este disco rapiñador puede ser muy útil al wagneriano sensible y al buen degustador de los diversos estilos directoriales. Markevitch y Kubelik, aún menos aquél que éste, no son directores genuinamente wagnerianos ni por el estilo ni por la dedicación. ¡Mas qué enorme contraste entre sus procedimientos! Markevitch, un día ya lejano llamado por Wieland Wagner a Bayreuth para dirigir **Tannhäuser** y protagonista de una espantada digna de Rafael «El Gallo» al verse ante el «miura» de la acústica del Festspielhaus, exhibe su visión extravertida, primaria y epidérmicamente dionisiaca de estos pentagramas polivalentes. Seguro, espectacular, brillantote, algunas secciones de la obertura de **Tannhäuser** poseen bajo su batuta un fuego tremebundo y granguñolesco, mientras el etéreo preludio del acto primero de **Lohengrin** chirría como los goznes mal encajados de una puerta que da a la nada musical. Rafael Kubelik es la antítesis de lo someramente descrito: refinado, elegante, investigador de una expresión «cantabile» y graduada, su romanticismo calculado y contenido tiene algo de manierista, y la vitalidad dinámica de las páginas que le han sido confiadas queda muy en segundo plano, salvo en la «Muerte de Isolda», donde aflora el mejor Kubelik con un final bellamente «morendo» y perfumado: es, con mucho, lo más importante del disco.

**ALTA FIDELIDAD
DISCOS • SONIDO
TV. COLOR**

Las más completas y modernas instalaciones para que Vd. pueda elegir su música preferida o comprobar la calidad de su compra.

BRAVO MURILLO, 6 - TELFS. 445 12 59 - 448 03 14
MADRID-3

Conclusión: Mucho ruido, algunas nueces, poco Wagner y un combate artificial, aunque interesante, entre un «ligero» y un «semipesado» pseudowagnerianos.—A. F. M.

VARIOS AUTORES: **Música del siglo XX para cuerda.** Solistas de Zagreb. Director, Antonio Janigro. Hispavox.

VARIOS AUTORES. London Sinfonietta. Clave: Harold Lester. Director, David Atherton. EMI.

Dos espléndidos discos: ambos dedicados a la Música del siglo XX; el primero, con obras de autores extranjeros, y el segundo, con obras de compositores nacionales.

El de autores extranjeros se llama **Música del siglo XX para cuerda**, y contiene obras de Paul Hindemith (**Cinco piezas para orquesta de cuerda, op. 44, número 4**, y **Música fúnebre por el Rey Jorge de Inglaterra**), Dimitri Shostakowitch («Scherzo», op. 11), Anton Webern (**Cinco piezas para cuerda, op. 5**), Milko Kelemen (**Improvisaciones concertantes para orquesta de cuerda**) y Albert Roussel («Sinfonietta» para orquesta de cuerda, op. 52). Como se ve, un variado catálogo, desordenado pero atractivo, donde caben tanto obras pertenecientes a la línea estética de la «escuela de Viena» como otras de claro carácter neoclásico.

La versión de la **Música fúnebre**, de Hindemith, es para violonchelo y orques-

ta. Sabido es que esta obra, creada en el transcurso de una noche para ilustrar el entierro del Rey Jorge, fallecido el 22 de enero de 1936, puede ser interpretada tanto con violín o viola solista.

Los intérpretes son los Solistas de Zagreb, dirigidos por Antonio Janigro. Esta agrupación de doce instrumentistas de cuerda hace buenas versiones, aunque no muy trascendentes, de las obras contenidas en la grabación comentada.

El segundo disco contiene obras de Josep Soler (**Concierto para clave y cinco instrumentos, 1968**), Albert Sardá (**Isorritmia, 1971**), Xavier Benguerel (**Capriccio stravagante, 1973**) y Carles Guinovart (**Amalgama, 1971**).

La obra de Soler no quiere ser una réplica al popular **Concierto de clave y cinco instrumentos**, de Manuel de Falla, aunque, indudablemente, parte de ciertos de sus postulados estéticos para lograr una obra original.

Este deseo de basarse en el pasado para construir una obra propia ha presidido también la obra de Sardá, que en este caso se va mucho más allá de Falla y entronca con la polifonía de Machaut y Ockeghem, así como con motetes de los siglos XII y XIV. Sardá no pretende reconstruir el aire de estos motetes, sino basarse en sus postulados rítmicos para adaptarlos a su propio lenguaje. En este caso lo que ha interesado a Sardá es la técnica de la isorritmia de la alta Edad Media.

Berenguel pretende hacer un sencillo capricho, mientras Guinovart trata de

amalgamar las partes líricas y rítmicas en una obra que lleva por título el contenido de su postulado musical, **Amalgama**.

Los intérpretes son la London Sinfonietta, dirigida por David Atherton, con Harold Lester como solista de clave.

Conclusión: Dos buenos discos sobre música del siglo XX. El dedicado a autores españoles es, realmente, importante y necesario para conocer otra faceta más de la música que ayer mismo se hacía en Cataluña.—J. M. L. H.

(Viene de la pág. 46.)

VI. RECITALES

CANTI AMOROSI de CACCINI, PERI, SARACINI, D'INDIA, GAGLIANOO, CALESTANI, RASI y DEL TURCO. N. Rogers, C. Tilney, J. Savall. Archiv, 2533305. 475 ptas.

CARRERAS, José María, canta **arias** de BELLINI, DONIZETTI, MERCADANTE, PONCHIELLI y VERDI. Con la Orquesta Real Filarmónica. Director, R. Benzi. Philips, 9500203. 450 ptas.

EXITOS DEL HOLLYWOOD BOWL. **Piezas** de BIZET, DAVEL, SUPPE, TCHAIKOWSKY y VERDI. Orquesta Filarmónica de Los Angeles. Director, Z. Mehta. Decca, SXL 6568. 430 ptas.

RICHTER, Sviatoslav, en recital. **Piezas** de CHOPIN, PROKOFIEV, RACHMANINOV y RAVEL. RCA, GL-11279. 285 ptas.

«VIENA». Valses de Josef y Johann STRAUSS, R. STRAUSS y WEBER. Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, F. Reiner. RCA, GL-11269. 285 ptas.

ZACHER, Gerd.: Música contemporánea para órgano. **Obras** de ALLENDE-BLIN, CAGE, KAGEL y OTTE. Hispavox, 70-5015. 450 ptas.

REAL MUSICAL, S. A. EDITORES

Frente al Teatro Real

Carlos III, 1 - MADRID-13

ANTONIO FERNANDEZ CID: **Cien años de teatro musical en España.** Prólogo de José María Ruiz Gallardón; 1.200 ptas.

ENCARNACION LOPEZ DE ARENOSA: **Dictado musical** (Introducción primero y segundo niveles). Libro del profesor. Cuaderno rítmico I. Cuaderno melódico I. Cuaderno rítmico II. Cuaderno melódico II. (Próximamente, febrero 76)

BERTALOTTI: **56 prácticas de solfeo** (Revisión española de Manuel Angulo); 185 ptas

ELOADASI DARABOK: **Album de pequeñas piezas para violín y piano.** (Programado oficialmente en el Conservatorio Superior de Música de Madrid del I al IV curso.) Volumen I, 120 ptas. Volumen II, 185 ptas. Volumen III y IV (los dos), 185 ptas.

F. LEON TELLO: **Introducción a la teoría de la Música;** 180 ptas.

F. LEON TELLO: **Introducción a la Historia de la Música europea;** 240 ptas.

ROSA MARIA KUCHARSKI: **Música para las aulas** (BUP 1.º); 225 ptas.

CRISTOBAL HALFFTER, PABLO LOPEZ DE OSABA y

TOMAS MARCO: **Música y cultura** (BUP 1.º); 260 ptas.

ARNOLDO SCHOENBERG: **Tratado de Armonía.** Traducción y prólogo Ramón Barce; E. 1.185 ptas. R. 985 ptas.

ANTONIO ARIAS: **Antología de estudios para violín;** 260 ptas.

AMANDO BLANQUER: **Técnica del contrapunto;** 360 pesetas.

MANUEL CASTILLO: **Preludio, Tiento y Chacona** (órgano); 100 ptas.

SAMUEL RUBIO: **Juan Vázquez (Polifonía);** 600 ptas.

ADELINA BARRIO: **Tratado de entonación I, II y III (Solfeo);** 140 ptas. Completo, 325 ptas.

RAMON REGIDOR: **Temas del canto;** 225 ptas.

SAMUEL RUBIO: **Polifonía clásica;** 270 ptas.

MAESTROS DEL SIGLO XX (I): **20 piezas para jóvenes pianistas.** Bartok, Sasella, Schoenberg, Kodasa, etc.; 185 ptas.

MAESTROS DEL SIGLO XX (II): **18 piezas para jóvenes pianistas.** Kodaly, Milhaud, Blacher, etc.; 185 ptas.

BACH, J. S.: **Inveniones a dos voces.** Con estudios analíticos en español (Lajos Hernádi); 140 pesetas.

JANOS BERES: **Curso de flauta dulce.** Aplicado en las Escuelas Kodaly, de Hungría (en español); 100 ptas.

SCHUMANN: **Canción de los marineros italianos** (piano); 45 ptas.

SCHUBERT: **Dos danzas alemanas** (piano); 45 ptas.

HAYDN: **Sonata número 7, Hob. XVII/D - 1** (piano); 70 ptas.

CHOPIN: **Vals, Op. 64, número 3** (piano); 70 ptas.

ANDRES RUIZ TARAZONA: **Colección biografías músicos;** cada uno, 85 ptas.

1. Tchaikovsky.—2. Mahler.—3. Schubert.—4. Brahms.—5. Verdi.—6. Rachmaninoff.—7. Mozart.—8. Schumann.—9. Albéniz.—10. Debussy.—11. Chopin.—12. Liszt.—13. Granados.—14. Wagner.—15. Falla.—16. Grieg.—17. Mendelssohn.—18. Haydn.—19. Bach.—20. Beethoven.

PROXIMAS PUBLICACIONES:

21. Faure.—22. Guridi.—23. Ravel.—24. Handel.

Sus pedidos al teléfono 241 60 87

Descanse sus pedidos en un solo distribuidor. Real Musical cuenta con la mejor biblioteca musical del país

«Piú pppp...»

● James Levine acaba de realizar sus primeras grabaciones con la Orquesta de Philadelphia, entrando así en la nómina de directores (que es mínima) que hayan tenido el privilegio de dirigir a la agrupación fuera de sus dos titulares, Leopold Stokowsky y Eugène Ormandy. Levine ha registrado para RCA la **Quinta sinfonía** de Mahler, dentro de su ciclo discográfico sobre partituras del compositor austríaco, y la **Segunda sinfonía** de Schumann. En el terreno mahleriano, Levine ha grabado también la **Sexta sinfonía**, esta vez con la London Symphony, en sesiones celebradas en febrero, poco después de su concierto con dicha Orquesta en base a la obra citada.

● Aún más Mahler. También Karajan ha grabado la **Sexta sinfonía** para DG, aunque algunos aseguran que el registro puede rehacerse en septiembre, después de que el salzburgués haya contrastado las opiniones de la crítica internacional sobre sus interpretaciones en concierto de la obra: no se olvide que, además de la primera versión dada en el Festival de Pascua de Salzburg, Karajan ha tocado la pieza en Londres, la incluye como «página fuerte» en su actual gira por diversas capitales alemanas, volverá a tocarla en el Festival de verano de su ciudad natal, la llevará al Festival de Lucerna y aún habrá de tocarla a comienzos de septiembre, en las Semanas de Música de Berlín; es decir, todo un «marathon» con la **Sinfonía en La menor**, que le permitirá al músico conocer las opiniones que su planteamiento de la página suscita antes de decidirse a publicar la versión discográfica. El siguiente paso mahleriano del artista, a doble banda, agrupará la interpretación y grabación de las **Sinfonías Cuarta y Novena**, como siempre, para DG.

● Otro Mahler, esta vez en manos de Claudio Abbado y, como antes, para DG. Editada ya la **Segunda sinfonía**, a la que he aludido dos veces en esta sección (número 462, junio de 1976, y 464, septiembre del mismo año), y estando pendiente de aparición en el otoño la **Cuarta** (con Von Stade de solista), Abbado acaba de grabar la **Tercera**. Como Levine, Abbado parece decidido a hacer cada sinfonía con una orquesta distinta; lo cual no resulta demasiado nuevo en este artista y su empresa, si recordamos su ciclo Brahms, registrado con cuatro agrupaciones diferentes. Si la **Segunda** iba firmada por la Orquesta Sinfónica de Chicago, la **Cuarta** tiene como instrumento a la Filarmónica de Viena, y la **Tercera** emplea a la London Symphony (la formación orquestal que más sinfonías de Mahler ha grabado).

● Mahler «made in Russia». Kyrill Kondrashin acaba de finalizar para Melodía su registro del integral de las **Sinfonías**. Recalco que he escrito «integral». En Estados Unidos se publicó, hace ahora unos cuatro años, su dramática lectura de la **Novena**. En Alemania está en catálogo, desde el pasado año, un álbum en el que figuran **Cuarta y Primera**. En estos días

se edita en la República Federal otro álbum conteniendo las versiones del soviético de las **Sinfonías Quinta y Séptima**. De aquí a final de año aparecerán las restantes piezas del ciclo, grabado todo él con la Filarmónica de Moscú. Kondrashin, que ya nos había dado con su orquesta el primer integral Shostakovitch (venturosamente, editado en España) en versiones de altísima calidad media, parece hombre especializado en las colecciones completas. Aunque en esto los rusos pueden dar aún otra sorpresa, ya que Yevgueni Svetlanov ha asegurado en Londres haber grabado varias de las **Sinfonías** mahlerianas para otro integral en curso de realización. ¡Asombroso!

● A estas alturas, creo que dentro de poco sólo van a quedar por grabar integrales de Mahler, García Asensio y la Sinfónica de RTVE. Pero quizá lleguemos a ello. ¿Se imaginan un ciclo Mahler a cargo de la Filarmónica de Estocolmo? Parece de broma, pero no lo es: Antal Dorati acaba de iniciar con dicha Orquesta la interpretación para el disco de un presumible integral, que debuta con la **Quinta Sinfonía**. Financia la operación una nueva Compañía estadounidense, HNH Records.

● A la vista de todo este despliegue de mahlerianos recién llegados, uno, que es devoto del poco Mahler grabado por Bruno Walter y Otto Klemperer, y que siguió con pasión, al despuntar los sesenta, las primicias que llevaban al disco hombres como Paul Kletzki, Jascha Horenstein o Eduard van Beinum, se queda pensando si hoy, con cinco integrales discográficos en el mercado internacional y otros tantos en curso, no correremos el riesgo de que desaparezca definitivamente toda esperanza de editar algunas de las interpretaciones «en vivo» que los pioneros del mahlerianismo brindaron a los auditorios europeos y americanos años antes del «boom» en el que seguimos inmersos. Existen, e incluso se pueden adquirir «piraterilmente», registros de la **Cuarta** por Walter y Schwarzkopf (Viena, 1960), **Octava** por Stokowsky (Nueva York, 1958), **Séptima** por Horenstein (Londres, 1959), **Novena** (Washington, 1966) y **Canción de la Tierra** (con Janet Baker y Henry Lewis, Cleveland, 1970) por George Szell, **Tercera** (Manchester, 1961) por Barbirolli, **Sexta** por Mitropoulos (Nueva York, 1957) o **Segunda** (¡con Kathleen Ferrier y Schwarzkopf!) por Klemperer (Edimburgo, 1952); incluso existen seguridades de que la Radio Austríaca posee en su archivo interpretaciones en los años 30 de la **Cuarta, Sexta y Tercera**, dirigidas a la Filarmónica de Viena, respectivamente, por Zemlinsky, Anton von Webern y Furtwängler. Soy muy consciente de que, en términos de sonido, jamás podremos comparar estas interpretaciones con los más modernos resultados cuadrofónicos de Levine o sus sucesores; pero, ¿no sería enriquecedor para todos nosotros poder conocer en todo o en parte la labor de quienes, porque «el tiempo de Mahler aún no había llegado», hubieron de volcar su corazón en dar a conocer esta música, que hoy hace millonarios a tantos?—**JOSE LUIS PEREZ DE ARTEAGA**.



ULTIMAS PUBLICACIONES HISPAVOX, S. A.

CHERUBINI

Misa Solemne, en Re menor.

Solistas. Coro y Orquesta de Conciertos Clarión.

Director, NEWELL JENKINS.
VANGUARD, 500-811/12 (Dos LPs.).
ESPECIAL CLASICO 600.

EL LEGENDARIO LAZAR BERMAN INTERPRETA A SCHUMANN Y SCHUBERT

SCHUMANN

Sonata número 2 en Sol menor, op. 22
Dos piezas de «Phantasiestücke»,
op. 12.

SCHUBERT

Seis «lieder» (Transcritos por Franz Liszt).

LAZAR HERMAN, piano.
MELODIA, HMES 610-99 (LP).

RACHMANINOFF/RIMSKI-KORSAKOV

Francesca da Rimini, Opera./Pan

Voivoda, «suite» para orquesta.

Solistas, Coro y Orquesta del Teatro Bolshoi, de Moscú.

Director, MARK ERMLER.
MELODIA, 500-809/10 (Dos LPs.).
ESPECIAL CLASICO 600.

TCHAIKOVSKY

«Las estaciones», 12 Piezas características, Op. 37 bis.

Orquesta Sinfónica Académica de la URSS.

Director, YEVGENI SVETLANOV
MELODIA, HMES 610-127 (LP).

SAINT-SAENS

Concierto número 4, para piano y orquesta, en Do menor, Op. 44.

Concierto número 3, para violín y orquesta, en Si menor, Op. 61.

GRANT JOHANNENSEN, piano.
RUGGIERO RICCI, violín.

Orquesta de Radio Luxemburgo.
Director, PIERRE CAO.
VOX, 70-0001 (LP).

ROSSINI

Oberturas célebres.

Orquesta de la Academia Santa Cecilia.

Director, FERNANDO PREVITALI.
RICORDI, 500-813/14 (Dos LPs.).
ESPECIAL CLASICO 600

LULLY

«Te Deum».

Solistas. Conjunto vocal «A Coeur Joie», de Valence.

Orquesta de Cámara Jean-François Paillard.

Director, J.-F. PAILLARD.
ERATO, HES 60-197 (LP).

NOBLEZA DEL TANGO

Obras de Stravinsky, Albéniz, Castro, Giacobbe, Milhaud, Ginastera, Satie, Piazzola y Neuman.

ALBERTO NEUMAN, piano.
ARION, HARS 740-10 (LP).

SCANDALLI



Gervasio Marcosignori, el mundialmente conocido maestro del acordeón.

Comentario de un profesional . . . En el nuevo SCANDALLI se obtiene su plena sonoridad con el mínimo esfuerzo. . . la excelente compresión interior garantiza, con el más leve accionamiento del fuelle, una reacción precisa incluso en las más bajas y más altas tonalidades . . . bueno, y por añadidura, el famoso y fino sonido del Scandalli.

FARFISA

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

Hablamos con Irmin Schmidt, teclista de Can

La popularización de la música «rock» que últimamente se está ejecutando por las tierras de Wagner, y más concretamente del éxito internacional que el llamado «rock» alemán está teniendo en el mundo, hace que una serie de estos grupos se hayan lanzado a la muestra de lo que es su música por tierras extrañas. Frutos de estas excursiones han sido las actuaciones del grupo Tangerine Dream en tres capitales españolas hace ya medio año, y las que últimamente han protagonizado los grupos Amon Düül II y Can, en Barcelona, a finales del mes de mayo. Después de su actuación en Lisboa, alguno de los miembros del grupo Can pasaron por Madrid, donde tuvieron la gentileza de someterse a algunas de nuestras preguntas.

El grupo Can desarrolla una música basada en la improvisación alrededor de un tema preconcebido; sobre una fuerte sección polirrítmica deambula la faceta melódica de la agrupación, siempre lejana al tradicional esquema tonal de la música de los sesenta, década desde la que ya vienen trabajando.

R. SG. O.—¿Cómo fue la actuación de Can en Barcelona con el público español?

I. S.—Tuvimos que empezar en plan muy rítmico, ya que el grupo que nos precedió hacía una música muy fuerte y rítmica, y no es ése nuestro estilo... Así es que tuvimos que llevar al público a nuestro «rollo» para que entrara en lo que luego íbamos a hacer, que fue llegando poco a poco.

R. SG. O.—El grupo que os precedió, Amon Düül II, hizo una música mucho más inglesa, en contradicción con lo que tradicionalmente ha hecho siempre. ¿Cómo ves esta nueva postura?

I. S.—Sí, realmente, Amon Düül no tienen ahora mucho que ver con los demás; son como muy «rockers», muy ingleses; hacen una música machacóna y simple, para que la gente se divierta; por eso nosotros tuvimos que empezar de forma distinta a lo habitual. En otros tiempos fueron muy buenos, muy auténticos, genuinos y creativos. Todo está en la creatividad; cada uno de los grupos alemanes es diferente a los demás, aunque tengamos algo en común porque hacemos música en circunstancias comunes.

R. SG. O.—¿Cómo hace Can su música?

I. S.—Nuestra música no está calculada, fluye según la sentimos; componemos siempre en el estudio, y éste ha sido siempre nuestro método de trabajo, incluso desde cuando teníamos pocos medios. Nos reunimos y vamos aportando ideas, que interpretamos, complementadas con las sugerencias de los demás; luego las oímos, algunas nos gustan y las vamos publicando, desarrollándolas de forma muy libre... Todos colaboramos, aportamos ideas a los demás; así salen los arreglos de forma natural y fluida.

R. SG. O.—¿En qué forma el grupo

Can está influido por los nuevos instrumentos que la técnica pone hoy al alcance del músico?

I. S.—Utilizamos el estudio como un instrumento más, y es ahí donde reconocemos las posibilidades experimentales que tenemos; luego uno nota cómo todo lo que produce música son prolongaciones de nuestra cabeza, de nuestras manos, que aumentan nuestras posibilidades (aquí nos recuerda a MacLuham). Así, si tenemos una mesa de veinte pistas donde poder realizar las mezclas, siempre habrá más posibilidades que en una de doce. Pero lo importante no son los medios, sino el sentimiento y la comunicación de ese sentimiento a los demás. De nada vale lo que yo me guarde para mí, hay que llegar a los otros. Eso es lo realmente tangible, la creación en ese momento, la comunicación y el sentimiento que se transmite.

R. SG. O.—¿Cuál es la influencia de otras músicas en vuestras producciones?

I. S.—Todo lo que pasa alrededor tuyo te influye: lo que has hecho ese día, lo que hayas podido oír y ver; las circunstancias forman parte de tu sentir y crear; así, todo lo que hoy yo pueda hacer no puede desprenderse de lo que me ha pasado. Yo tengo los estudios de Piano de un Conservatorio; así todo lo que es música clásica ha influido en mí. Estudiaba Etnología; en esa época me influían los ritmos africanos, ahora me queda un poco de aquello, pero sin que yo lo busque, y en los viajes que hacemos quedan marcados en nosotros los ritmos populares que escuchamos de las tierras donde vamos; todo lo que te pasa en un día repercute incluso en la forma de interpretar.

R. SG. O.—¿Y los compositores contemporáneos?

I. S.—No, decididamente no creo que influyan en mí demasiado los compositores contemporáneos, aunque estudié Composición con Ligeti y conocí a John Cage, que me influyó más como persona que como músico; no observo gran influencia de la música contemporánea.

R. SG. O.—Volviendo al tema del sentimiento que provoca una expresión musical, ¿cómo veis la postura inversa, o sea la del sentimiento provocado de forma cerebral?

I. S.—Can no hace nunca eso, no calculamos los posibles efectos de nuestra música; la situación en la que el músico calcula cerebralmente algo que va a provocar un sentimiento determinado me parece antinatural, y la música de Can trata de ser natural por excelencia.

R. SG. O.—A la vista del preponderante plano que la improvisación ocupa en vuestra música grabada, ¿cómo es posible que en un concierto directo el público reconozca los temas grabados?

I. S.—El concierto en directo y los discos son medios distintos. Cuando

actuamos en directo partimos de unas bases, de unas estructuras, para que se reconozcan los temas y el público entre; luego comienza la improvisación y ¿quizás? volvemos al tema. Otras veces, sin embargo, nos perdemos totalmente y divagamos sobre una creación «in situ». Personalmente, me gustaría subir a los escenarios sin saber lo que voy a tocar y que toda la música fluyese de la comunicación que en ese instante exista entre el público y el intérprete; es decir, que el sentimiento de la audiencia fuese lo que provocase la obra.

R. SG. O.—Muy interesante tu forma de pensar; desde luego, eso es lo que sería una plena participación del espectador en la obra. Remontándonos a los orígenes del «rock» alemán, ¿existe alguna relación entre vuestra música y la experiencia sicodélica?

I. S.—Normalmente usamos el diez por ciento de nuestro cerebro, aunque tratamos de usar algo más que ese porcentaje. Cuanto más usas, más satisfecho te sientes y más puedes comunicar, ya que puedes sentir más intensamente; en ese sentido puedes decir que algo tenemos que ver con la experiencia sicodélica. De todas formas, eso fue una época pasada; creo que el tiempo nos ha ayudado a subir de niveles, y ahora estamos en un plano superior al de hace varios años.

R. SG. O.—Sin que el nivel de difusión de Can haya llegado a alcanzar cotas de popularidad estelar sí que puede decirse que el grupo ha salido del anonimato internacional. ¿En qué forma la popularidad influye en la comercialización o «standardización» de la música de Can?

I. S.—Nosotros no hacemos música para vender o ser famosos, la hacemos para comunicar lo que sentimos en cada momento. Cada grabación es radicalmente distinta a las demás, porque lo son las circunstancias personales de cada uno de nosotros, y el disco sale como fue el momento de grabarlo, sin pensar en el potencial de público que pueda tener, aunque mejor es que el público sea cien que diez. No nos interesa hacer musicales para minorías, pero una vez alcanzado un nivel la comercialidad no importa, por ejemplo, Pink Floyd.

R. SG. O.—¿Cuál es el papel que Irmin Schmidt asigna a la crítica sobre la música de Can?

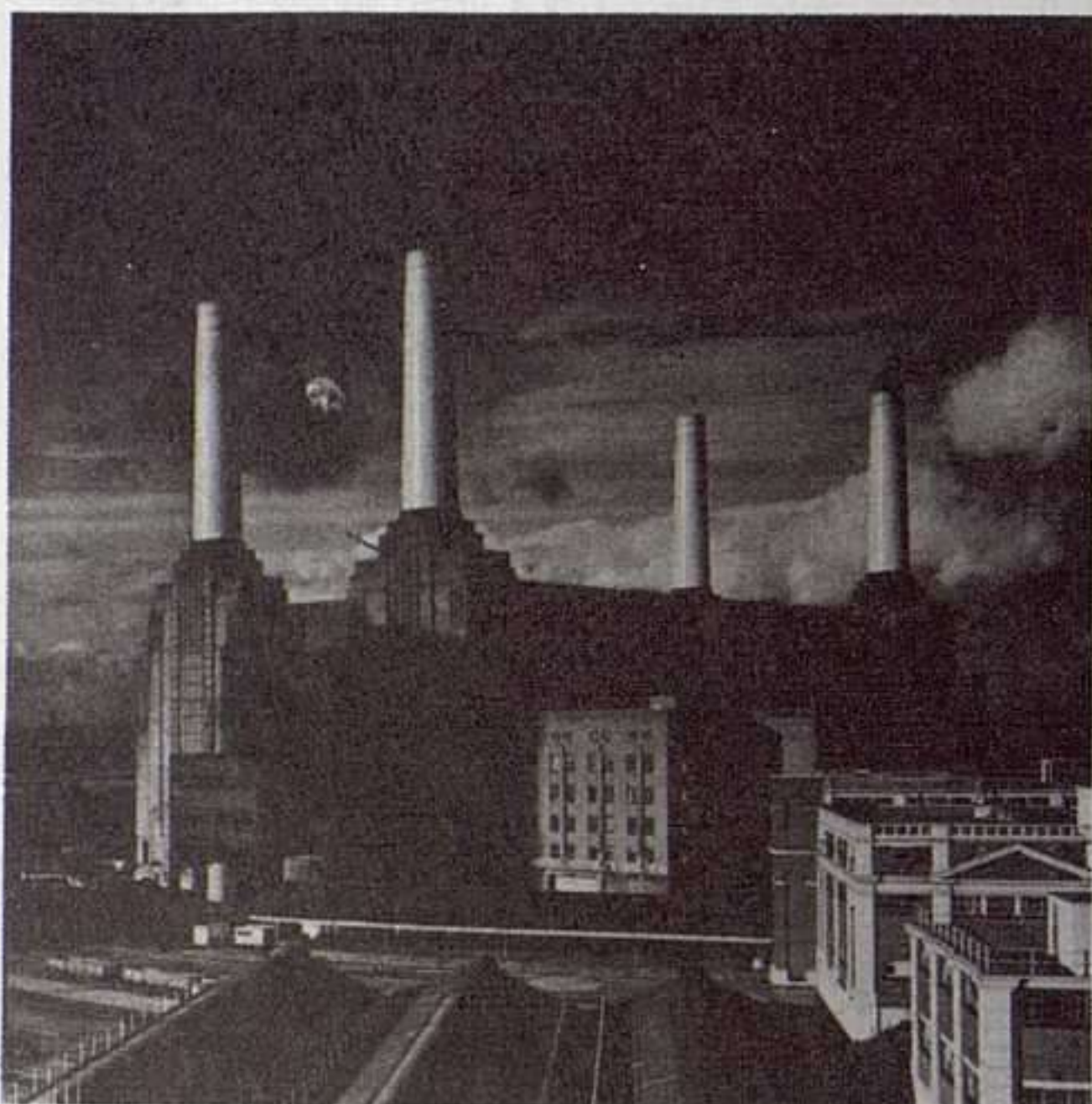
I. S.—Para mí, la función más importante que puede tener un crítico es la de ver una obra con imaginación, poner su imaginación en juego, no limitarse a describir una obra, sino profundizar con libertad y fantasía. Eso sí es útil y es una labor; pero, por desgracia, la mayoría de las críticas no nos sirven para nada a nosotros los músicos.

Can, una sorpresa continua en el quehacer diario; cada grabación un mundo distinto. ¿Ruido? No, música; sonidos, pero armónicos; en cuanto a medio de expresar algo, de establecer una comunicación, ¿arte del pueblo?—

RAFAEL D. SAN GABINO ORTIZ.

"rock", "jazz", "pop"... , etc.

«ANIMALES», PRETENCIOSIDAD, BELLEZA, 801, CUATRO IMPORTANTES NOVEDADES



Treinta y dos años después de que el escritor bengalí George Orwell publicara la primera edición de su novela **Granja animal**, donde satirizaba en forma de fábula alegórica la degeneración de los ideales que presidieron inicialmente la Revolución rusa, un grupo inglés de música «rock», Pink Floyd, parte de los mismos postulados planteados por Orwell para hacer una dura crítica (también en forma de fábula alegórica) a los tipos más característicos de la moderna sociedad tecnocrática.

Tal crítica tiene lugar en el último plástico de los Pink, titulado **Animales**, disco que está presidido por el nuevo emblema del grupo: un enorme cerdo. Y ello porque, según todas las pegatinas que han invadido Europa, «todos somos unos cerdos».

En **Animals** hay tres tipos de personas reflejadas a través de otros tantos animales: los perros (clase media burguesa y acomodada), los cerdos (dirigentes, líderes y tecnócratas) y las ovejas (pueblo en general). Aparte de estos animales, hay muchos más, por supuesto; pero sólo estas tres clases adquieren carácter de arquetipo.

Los miembros del grupo se colocan en una situación privilegiada, como testigos que pueden juzgar la acción y los diferentes tipos de personalidad, en cuanto son los autores de los retratos.

* * *

Si Pink Floyd se marcan un «rollo» (excelente «rollo», tío) con las adaptaciones más o menos libres de fábulas literarias, el trío Emerson, Lake and Palmer, también británico, intenta coger la marcha (pesada marcha) con pretensiones musicales que les acercan hacia un polémico campo de grandilocuencia y vacuidad. Su último álbum, que es doble, se llama **Works, volumen 1**, y refleja la faceta de cada miembro del trío en solitario, quedando impresa ésta en tres caras diferentes.

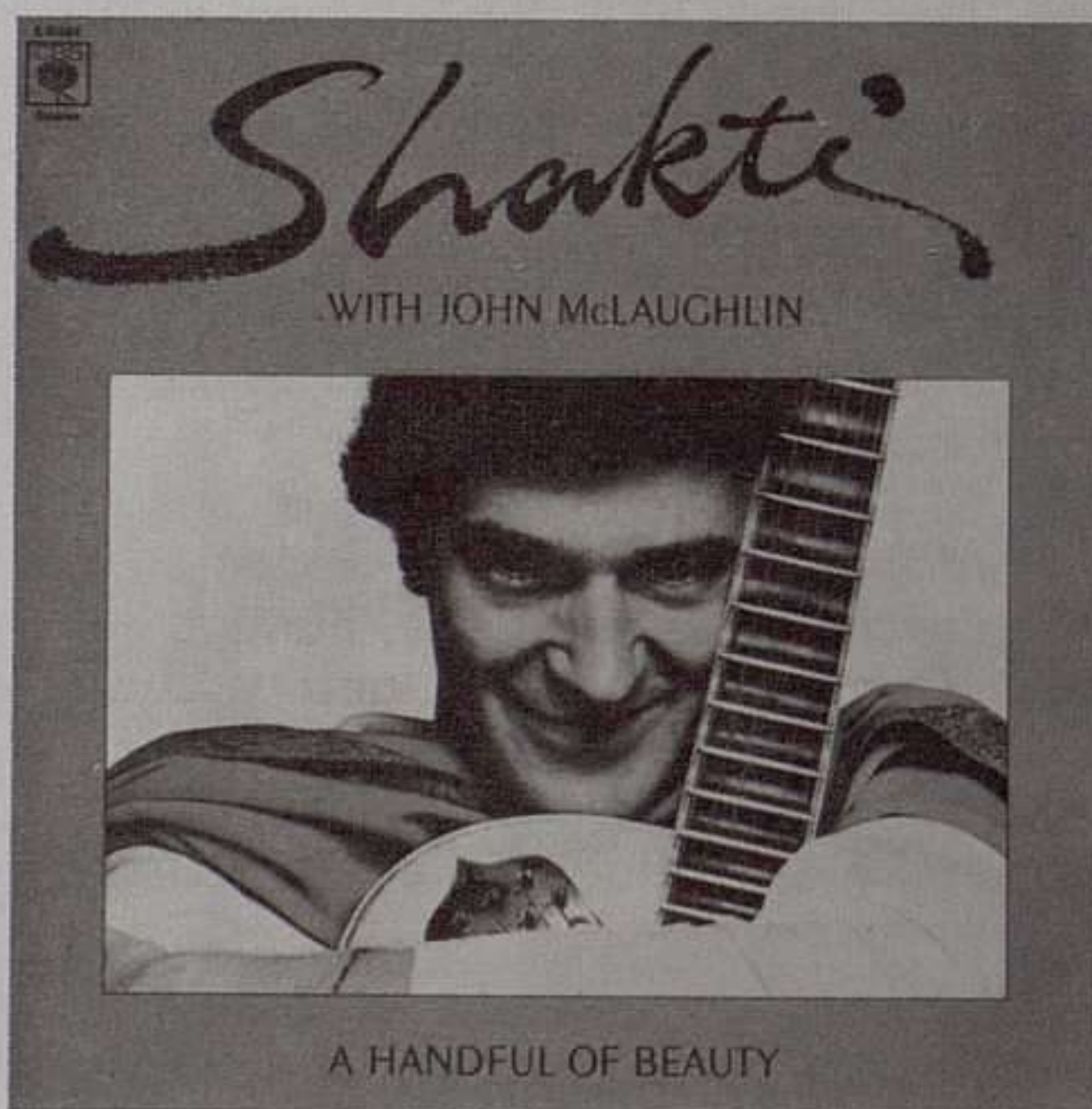
La primera ofrece el **Concierto para piano número 1**, de Keith Emerson, estructurado en forma de concierto con tres movimientos, en los cuales el piano clásico dialoga con la orquesta (Filarmónica de Londres) en un lenguaje neoclásico. El piano lo interpreta también Emerson, quien demuestra gran virtuosismo y cierta tendencia a mezclar diferentes tipos de escuelas estéticas. La instrumentación la ha hecho John Mayer, que también dirige la orquesta.

La cara dos es una pachangada suprema del bajo y guitarrista Greg Lake, el cual ha hecho temas exentos de ideas que comunicar. Canta cinco canciones con textos de Peter Sinfield, las cuales no se sabe si han salido del último Festival de Eurovisión o del correspondiente de Benidorm.

En la cara tres, Carl Palmer, batería, consigue desiguales logros con temas que van desde una nueva versión del **Tank** hasta adaptaciones de obras de Bach o de Prokofiev.

Para acabar, la cuarta cara es colectiva del trío, y presenta una de cal y otra de arena: la versión del tema, de Aaron Copland, **Fanfarria del hombre corriente**, es excelente, amena, llena de colorido y de variedad. Sin embargo, el tema cantado, **Pirates**, es soso, reiterativo y monocorde.

Desiguales resultados, pues, para un álbum muy pretencioso inicialmente.



La sorpresa del mes viene de la mano de Shakti, cuyo segundo álbum, **A handful of beauty**, grabado en estudio, es una maravilla de sensibilidad, finura instrumental y poder comunicativo. Si su anterior disco, **Live**, constaba de largos temas desarrollados improvisadamente en diálogos guitarra-violín, el presente consta de seis temas, en los que, permaneciendo fiel la estructura antedicha, se logra una mayor agilidad en el discurso musical y una mayor belleza expresiva en el contenido de la misma. Siguen vigentes los diálogos música oriental-occidental y sus consiguientes estructuras estético-musicales. De verdad que el nuevo grupo de John McLaughlin ha conseguido lo que su nom-

bre significa: «inteligencia creativa, poder y belleza». ¡Compruébalo por ti mismo!

* * *

Otra grata sorpresa nos viene de la mano de un supergrupo que ha llegado de forma inesperada y semioculta a nuestro país: 801. El grupo está formado por Phil Manzanera, Brian Eno, Bill McCormick, Francis Monkman, Simon Phillips y Lloyd Watson, y su disco lo han grabado **en directo**. En el mismo hay temas de The Beatles (**T. N. K.**), de Justin Hayward (**Rongwrong**), The Kinks (**You really got me**) y otros famosos de los propios intérpretes: **Baby's on fire**, **Sombre reptiles** y **Third Uncle**, de Eno, y **Lágrima**, **East of Asteroid**, **Diamond head** y **Miss Shapiro**, de Manzanera. La música del grupo parte del «rock» duro y experimental, y tiene, a mi personal juicio, una elevadísima calidad y un potencial «enrolle» de los finos.—J. M. L. H.

* * *

Y ahora comentar los nuevos discos de una serie de artistas ya no tan nuevos que siguen haciendo y creciendo con un cierto «escor» del lado económico, en detrimento del musical. Está totalmente comprobado que muchos de los discos se venden más por el nombre que figura en portada que por su contenido estrictamente artístico; así, las Casas discográficas no dudan en encarecer el precio del plástico con un sobrecoste de la fotografía de portada, que a veces es hasta doble por ambas caras, color, etc., y que puede llegar a incidir hasta un 20 por 100 del precio, todo en aras de adornar el nombre del artista, hacer más sugerente y atractiva la adquisición, etc. Al fin y al cabo, se está creando el arte de las portadas de los discos, y bien se puede decir que un gran lanzamiento tiene que ir apoyado en una buena portada. Y todo esto viene a cuento de que lo que más nos llama la atención en el disco de Wings **Over America** (triple redondo a la módica suma de unas 1.000 pesetas en el mercado) es la portada, que, sin ser nada especial, sí tiene una originalidad especial. Y tras ella, tres discos para probar la paciencia del que escucha, con algo menos de dos horas de música tremendamente igual, sustentada por la personalidad del ex beatle Paul McCartney, que es el único que destaca con su instrumento; por lo demás, el recuerdo de la época Beatles cuando canta **Blackbird**, **Yesterday** o **The long and winding road**, y ya tiene que pasar algo gordo a un disco para que merezca más el comentario de su carpeta que el de su contenido. A otra cosa.

Esa otra cosa que también «se las trae», como dicen los castizos, son los discos del grupo Bad Company, banda formada por cuatro supermúsicos de antiguos grupos de fama ya disueltos; lanzamiento pomposo y brillante: una muy buena canción en el primer disco, dos en el segundo, tres

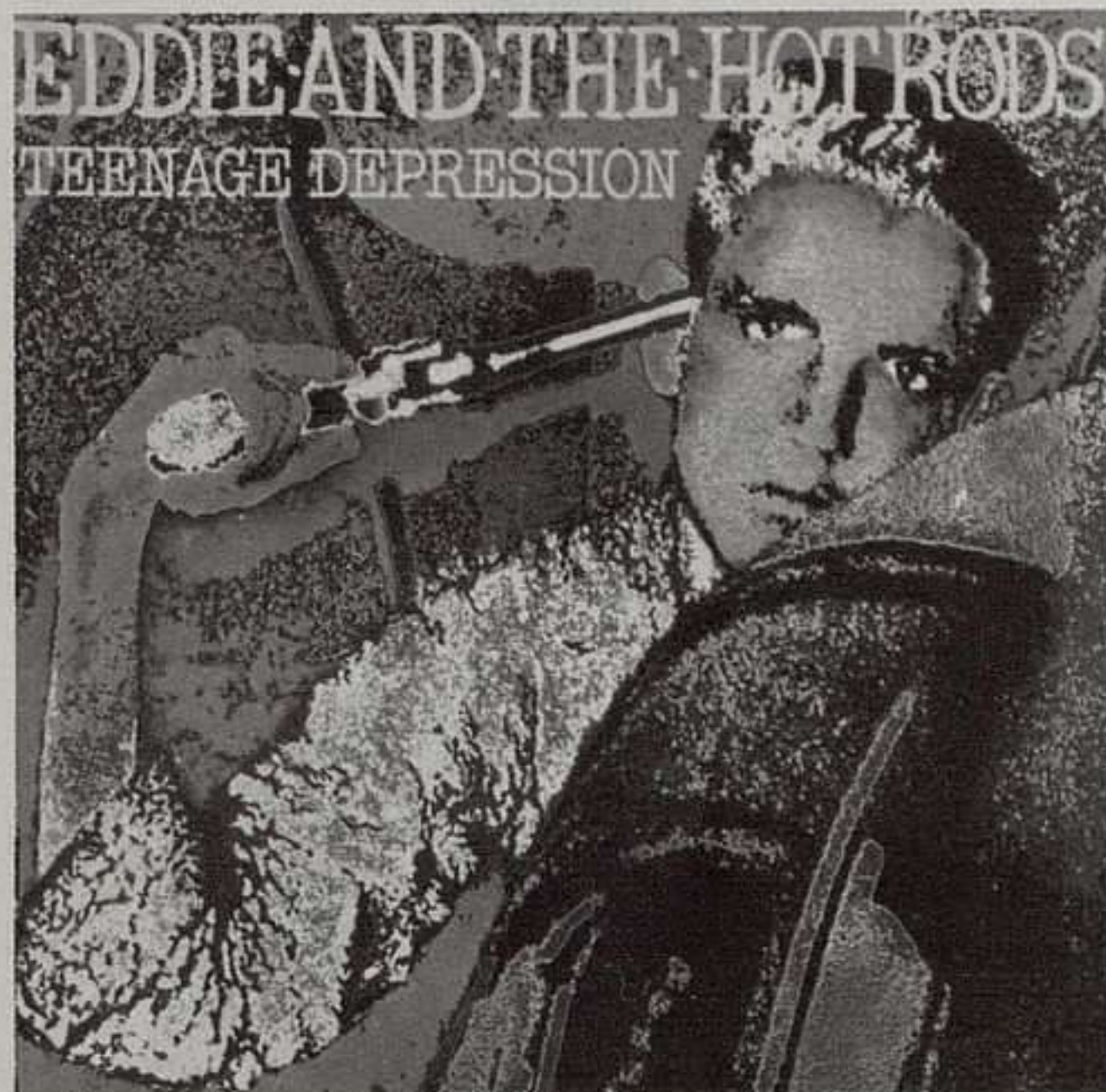
o cuatro en el tercero y dos en este último, denominado **Burning sky**; total, que de los cuatro redondos hasta la fecha, se puede sacar uno, eso sí, bastante bueno; el resto, mediocridades, canciones sin gracia, en las que lucen los instrumentistas o el cantante, pero sin alma ni corazón; muy metódicas las lentas y desacompañadas las de ritmo más acelerado; pero los discos se venden bien.

Rory Gallagher es un guitarrista irlandés que obtuvo su cénit de creación hace ya unos cuatro o cinco años con discos muy fuertes, sencillamente instrumentados en el acompañamiento, de tal manera que se prestaban al lucimiento de sus cualidades como guitarrista eléctrico, demostrando gran habilidad y maestría, siempre diferenciando claramente que las formas de tocar una guitarra eléctrica no tienen casi nada que ver con el trastear de nuestra guitarra de conciertos, y que sus sonidos son esencialmente distintos. Los discos de este músico han estado llenos de honradez musical, siempre dando de sí todo lo que tiene; muy influido por los «bluesmen» americanos, de vez en cuando hace un pinito en canciones acústicas, pero su base es el sonido fuerte y brusco, como el carácter de las gentes de su tierra. Así, **Calling card** vuelve a ser un disco más de Rory Gallagher, como demostración de que el «rock» británico continúa aún vivo, y el que no se lo crea, si tiene ocasión, que vea algún concierto en directo de Rory.

Y un disco especialmente interesante de los últimamente publicados, por su acertada medida en el contraste melódico y rítmico, es el que Al Stewart nos presenta con el título **The year of the cat**, grabación esta en la que se conjugan todas las aportaciones sonoras del «pop-rock» tradicional dentro de una dimensión sonora muy estudiada y meditada, de manera que no se le puede achacar el ser una música ruidosa ni distorsionada, sino todo lo contrario, hasta poder afirmar que un cierto hálito romántico recorre todas las canciones. Especialmente destacable, por su corte hispánico, es la canción **On the border**, con una «Spanish guitar» hábilmente colada en alguno de los pasajes y una imitación de castañuelas que da un contrapunto muy acertado. Al Stewart, por supuesto voz solista a lo largo de todo el disco, recita melódicamente los pasajes, y ni muchísimo menos destaca por encima del contexto sonoro, sino que sabe irle bien a cada canción en su justo momento. Tampoco podemos decir que el disco sea intrascendente y goce de ligereza, y aunque sus aportaciones vanguardistas y experimentales sean nulas, bien se puede decir que es un disco para agradar y convencer a todo el mundo.

Kursaal Flyers fueron un grupo telonero de una gira que otro grupo legendario de la música llamada «country-rock» hicieron por Europa hace ya dos años (Flying Burrito Bros.), y en su visita a España tuvieron una lucida actuación, de la que nos impresionó la personalidad destacadísima de su cantante en escena y la versatilidad instrumental de uno de sus músicos, «haciendo diabluras» con los instrumentos de punteo, y más particularmente con el banjo. Hoy, Kur-

saal Flyers parecen mucho menos frescos y naturales, a juzgar por las apariencias del disco que nos presentan, en el que hay una reunión de estilos muy diferenciados y contrapuestos, sin nada a destacar.—R. SG. O.



¡Y AHORA, EL «PUNK ROCK»

Que quiere decir algo así como «rock macarra», y que no es sino el más aplastante «rock and roll» de hace veinte años, tocado con los medios de hoy. Por lo visto, responde a medias a unas circunstancias sociales determinadas y a unos estudios de mercado de las Casas discográficas. Pero es entretenido. El primer ejemplo que aparece en nuestro país es el **Tenage Depression**, de Eddie and the Hotrods, y responde perfectamente a las características antes citadas. Alguien ha dicho que este «estilo» no es sino la respuesta inglesa al «heavy metal» americano. No es cierto. Estos no levantan dolor de cabeza.—S. H. V.

TRAS LAS HUELLAS DE GONG

Va su ex guitarrista Steve Hillage. Si recordáis aquellos delirios místico-lunares-herborísticos-espaciales de los primeros discos de Gong, con David Allen a su frente, y que duraron hasta su penúltimo disco en España, **You**, tendréis un punto de referencia para escuchar este **L**. Aunque, como corresponde al disco de un guitarrista «en solitario», es un poco más «heavy». Se nota la mano del productor, Todd Rundgren (el de **Utopía**), sobre todo en esa extraña visión que Todd tiene de los arreglos de los diferentes estratos melódicos. Hillage es un buen guitarrista, y este disco es su primer intento. Pero si se aclara un poco más, puede ser la línea directa que Gong había perdido desde su **Shamal** para alejarse mucho más a otra visión de la música en su último **Gazeuse**, que algún día aparecerá en España. A destacar la versión, curiosa, del **Hurdy Gurdy Man**, de Donovan, y un tema dedicado a una noche de luna llena (**Lunar Musick Suite**, con CK como Gong), en la que se grabó. Desde aquí ofrezco la idea: ¿para cuándo un disco en la luna llena de agosto, uniendo a Pau Riba, Steve Hillage y David Allen? Podría cambiar la geografía lunar.—S. H. V.

SE ACABO «FLASH»

Y al mismo tiempo, los Kinks cambiaron de Compañía discográfica. El nuevo disco de Ray Davies y sus muchachos presenta claras características del sonido «heavy Arista», sumadas a las propias. Y además, este **Sleepwalker** es como más americano, menos «típicamente británico» que todo lo que los Kinks han hecho hasta ahora. Incluyendo algunos temas lentos, en lo que la voz de Ray tiene un tremendo parecido con otro de los nuevos «fichajes» del sello: Jerry García. ¿Será casualidad, o es que me parece a mí? En resumen, parece que los Kinks han empezado un camino distinto, que aún no han definido del todo. Será cuestión de esperar.—S. H. V.



UNA BUENA «ENTREVISTA»

La que nos ofrece Gentle Giant en su último disco en España, que se llama así: **Interview**. Siguen en su línea de afición a la forma canon y a la introducción de sonidos percusivos para crear unos bellísimos ambientes. Por otra parte, ya no se puede seguir hablando, después de toda su obra, de que «suenan a» unos y otros. Su personalidad sonora está lo suficientemente acreditada por toda su discografía, de la que esta «entrevista» es la segunda muestra adquirible en España. Y aunque ha llegado tarde (un año), su música sigue teniendo validez. Probad a escuchar su **Design** (con una sutil y extraordinaria polirritmia) o su **I lost my Head** (o cómo pasar de un aire semi-medieval a un «rock» clásico y «cabezón» sin darse cuenta). De nada.—S. H. V.

MAS «ROCK» ESPAÑOL

Y, esta vez, sencillo, directo, un poco duro y bien hecho. Se trata de Bracamán, un cuarteto norteño que suena un poco en la línea de Bad Company o de los primeros Queen en algunos momentos. Aunque estas «comparaciones» (que no son tales) sólo pretenden situar de alguna manera la música de Bracamán. Hay que destacar las letras en castellano, con un cierto aire muy cachondón en algunas de ellas. Y, por supuesto, felicitar a una Compañía discográfica, RCA, que ha propiciado un disco más de un nuevo grupo español.

Cuando escribo este comentario se ha doblado ya el ecuador del Festival, y hasta el momento no se ha celebrado en la Zarzuela ninguna representación que, en su conjunto, pueda calificarse de redonda, en la que los factores técnicos y artísticos intervinientes hayan alcanzado un nivel aceptable de calidad, o en la que se haya producido un equilibrio fructífero y una interrelación entre ellos. Partiendo de los presupuestos sobre los que se edifican estas manifestaciones, ya analizados aquí en más de una ocasión, y contando con las dificultades que han intervenido en la confección de la de este año, resulta hasta cierto punto explicable la baja calidad general observada, aunque siempre se espera la sorpresa o incluso el milagro. Este no se ha producido, y sólo cabe destacar la prestación, en cierto modo prevista, de algunos elementos aislados. Examinemos, desde el particular punto de vista del que escribe—que no coincide, ni tiene por qué, con el recogido en otras reseñas críticas producidas hasta el momento—, lo que ha sido hasta aquí este XIV Festival.

I

UN EJEMPLO A IMITAR

La Opera de Cámara de Praga tiene cuatro años de vida. Hija de la Opera Nacional, nació con la finalidad principal de montar óperas del repertorio "camerístico", género muchas veces desatendido, dando especial preferencia a la producción mozartiana y a la integrada en la tradición netamente checa adaptable, por sus características, a los esquemas, técnicamente limitados, de la "pequeña ópera". El conjunto se alimenta, en principio, de los cuadros del Teatro Nacional, si bien tiene organización independiente, y supone un buen trampolín para jóvenes artistas, que así pueden ir fogueándose y adquiriendo tablas en permanente contacto con el público. La labor divulgadora que de este modo se realiza es importante y muy típica de regímenes socialistas, que en este sentido marcan una pauta que haríamos bien en imitar, aunque con las debidas matizaciones. Piénsese en el juego que a este respecto podría dar la hasta el momento poco productiva y protegida Escuela de Canto que dirige Lola Rodríguez de Aragón, hasta el momento útil solamente para organizar selectas y escogidas funciones privadas, destinadas a un número de invitados que a lo sumo llega a los 300. Resulta más bien escandaloso que se estén invirtiendo en este centro una serie de millones que no tienen después salida eficaz, ni desde el punto de vista de divulgación cultural, ni desde el de la formación de nuevos valores, quienes actúan, en todo caso, en un círculo cerrado poco comprometido, no encontrando tampoco una posterior canalización profesional, al faltar teatros y no existir la infraestructura adecuada para apoyar y realizar aquella misión.

UN NIVEL ARTISTICO A MEJORAR

Esta organización existe en Checoslovaquia, como en otros países del Este, y dentro de ella cumple su papel el conjunto que nos ha visitado, aunque, bien entendido, su nivel artístico sea sumamente discreto y muy alejado, desde luego, de lo que debe exigirse para un *Cosí fan tutte* o un *Rapto del serrallo*. De estas dos obras maestras mozartianas nos ofrecieron los checos dos versiones aproximativas, en las que los valores poéticos, críticos o filosóficos fueron totalmente marginados a través de puestas en escena muy esquemáticas, donde no se dio ni siquiera

DE MADRID AL CIELO

Por ARTURO REVERTER



XIV FESTIVAL DE LA OPERA DE MADRID (II)

en el reino
de la mediocridad

XIV FESTIVAL DE LA OPERA DE MADRID TEATRO DE LA ZARZUELA



relieve suficiente al elemento lúdico que pudiera potenciar lo que de juego, en su sentido más profundo, tienen estas dos óperas, por otra parte tan dispares. Montar un *Cosí* en el que, sobre funcionales decorados, se dibujan o apuntan meramente rasgos bufos, actitudes externas, movimientos escénicos ajenos al sentido de la farsa, impide que puedan fructificar las sugerencias implícitas en ella y que se tome conciencia de la trascendencia de las relaciones humanas descritas, de la importancia de las modificaciones psicológicas que se operan realmente en algunos de los personajes, que sólo desde esta perspectiva alcanzarán su condición de arquetipos. El trabajo del equipo praguense, bien ordenado en escena, fue por ello, como mucho, un aplicado ejercicio teatral que no llegó a rozar la verdad dramática de esta "escuela de amantes". Dentro de esta tónica encajó la dirección musical de Milos Konvalinka, construida correctamente y aceptablemente expuesta, pero plana, sin gracia ni vitalidad, sin el debido y necesario relieve instrumental, sirviéndose de una orquesta digna y sin calidades especiales, pequeña no solamente en cuanto al número de sus integrantes. La partitura se nos brindó con numerosos cortes, muchos no habituales, perdiéndose así posibilidades de comprender en su verdadera dimensión el en apariencia complicado enredo. No tiene ningún sentido el amputar, por ejemplo, un "aria" tan fundamental y esclarecedora para comprender la evolución dramática de "Fiordiligi" como es el "Per pietá", a no ser que quieran evitarse apuros a su intérprete. En este sentido podría comprenderse, ya que no justificarse, el corte, pues Daniela Sounova, soprano lírica corta y algo destemplada, difícilmente habría respondido a las exigencias de la escritura. Su otra gran "aria", "Come scoglio", que sí cantó, fue salvada con mucho esfuerzo. El resto de sus compañeros se movió a un nivel de grístra, cuando no de incapacidad ("Un aura amorosa"), similar. A destacar la insoportable "Despina" de Nada Sormova.

Toda la riqueza tímbrica, la gracia y la frescura de esa cumbre del "singspiel" que es *El rapto del serrallo* quedaron, en parte, oscurecidas por una representación de efectos y movimiento un tanto gruesos, que tocó únicamente el aspecto de "farsa infantil", aunque justo es decir que la funcionalidad de la visión encajaba mejor aquí que en *Cosí*. Buen concertador, pero en exceso duro, sin refinamiento sonoro, el director musical Jiri Kout. Muy aceptable el "Osmín" de Karel Petr, puede que demasiado "payaso" y un punto insuficiente en las zonas extremas de su voz de bajo, pero con medios y volumen notables. Hábil, aunque con un exceso de artificio, Jana Jonasova, relativamente afortunada en la endiablada tesitura de "Constanza". Destacable el "bassa Selim" de Jindrich Jindrak, que habla un magnífico alemán y es, sin duda, uno de los elementos más valiosos de la compañía, pese a que su voz de barítono lírico sea corta y desigual. Los demás, muy, muy flojos, incluido el "corito".

El más alto nivel fue alcanzado en las dos obras de Martínú ofrecidas en un solo programa. Hubo una mayor conexión entre interpretación musical y escénica y el significado dramático de las óperas, *La comedia sobre el puente* (1937) y *Ariadna* (1958). La primera, una historieta humorística de anécdota muy concentrada, nos deja admirar la habilidad del compositor para, partiendo de su herencia folklórica (Smetana, Dvorak), construir un lenguaje de aire más internacional, que bebe muy directamente de la música francesa de principios de siglo (el autor vivió muchos años en París). La segunda es un empeño

de más fuste, en el que destacan la solidez de la estructura y la sabia y atractiva orquestación, así como la soltura y funcionalidad de la armonía. El empeño es, no obstante, irregular por la diversidad estilística y la falta de coherencia en la progresión dramática. Hay, en cualquier caso, efectos excelentes aislados en este nuevo acercamiento al mito. Volvemos a encontrar las figuras de "Teseo", "Ariadna" y el "Minotauro". La ligereza de *La comedia* fue muy bien servida en un montaje ágil y unos decorados de inteligente funcionalidad. El valor de la tragedia que recoge *Ariadna* quedó perfilado y centrado por una puesta en escena que combinaba con fortuna los distintos planos de la acción, la sugerente iluminación y la multiplicidad de las imágenes y símbolos, en donde jugaban importante papel los espejos. La dirección musical estuvo también a mayor altura: sólida y precisa en la primera obra por parte de Jiri Kout, y vigorosa, intensa y contrastada en la segunda, por cuenta de Jiri Jirous, cuya labor quizá haya sido la mejor que desde el foso se ha ofrecido hasta ahora dentro del actual Festival. Los cantantes, formando equipos compactos, actuaron muy encajados en cometidos realmente adaptados a sus medios y condiciones. A destacar la "Ariadna" que en la segunda representación brindó la Jonasova, parte de tesitura bastante espinosa, y el "Teseo" de Vaclav Zitek, de voz muy grata y timbrada de barítono, la mejor de la compañía junto a la de Petr.

II

LOS TENORES DE ESPAÑA

Cuando hace unas semanas se pergeñaba aquí lo que, en teoría, podía dar de esta minitemporada, se destacaba la presencia de varios tenores españoles y se significaba que dos de ellos, Domingo y Kraus, se constituían, al lado del barítono italiano Cappuccilli, en las figuras del ciclo. De uno u otro modo, para bien y para mal, aquéllos han sido, junto con Lavirgen, Ortiz y Carreras, los ejes sobre los que han girado las representaciones siguientes a la intervención del grupo checoslovaco, con el añadido del concierto benéfico en el que participó el último de los citados con Montserrat Caballé. Lo que sigue es una breve reseña de lo que fueron sus actuaciones, de lo que estas nos indican acerca de su momento vocal y del resultado global de cada representación.

¿Comienzo del declive?

El "Radamés" de Plácido Domingo ha sido, como se preveía, uno de los "platos fuertes" y uno de los éxitos de público de la temporada. Ahora bien, es necesario resaltar en seguida que este triunfo es engañoso, y en él—en la actitud del grueso de espectadores que lo sanciona—juega un gran tanto por ciento la fama de "tenor del momento", el pequeño mito que a su alrededor se ha ido creando a partir de condiciones vocales naturales y artísticas incuestionables, de una entrega y una musicalidad fuera de discusión. Contribuyó a consolidarlo su, desde diversos puntos de vista, estimable *Otello* del pasado año. Pero de lo que se trata aquí es de juzgar su actuación última en *Aida*, y desde esta perspectiva hay que decir que su prestación fue muy inferior a la que cabía esperar en una parte que, inicialmente, es muy apropiada para su voz. Su interpretación no cabe atribuirle a una momentánea indisposición, aunque incluso hoy pueda mejorarla, sino, y esta es mi particular opinión, a la existencia de una serie de factores observados desde hace



Jana Jonasova y Vaclav Zitek, en *Ariadna*.

tiempo y que no son susceptibles de tratar aquí en extenso. Aludiré, no obstante, a tres fundamentales: a) falta de una técnica de canto auténtica y sólida; b) exceso de actuaciones, con el consiguiente cansancio; c) utilización del instrumento en la interpretación de partes que, en rigor, no le corresponden. Domingo es una voz lírica en origen, que no del todo naturalmente ha ido evolucionando a "lírico-spinto". Ha conseguido colorido y anchura (a los que, con su temperamento, dota de un particular dramatismo) en centro y graves (estos algo engolados), pero la zona aguda, nunca muy extensa en él, se resiente cada vez más, perdiendo poco a poco tersura y esmalte, y siendo todavía, pese a todo, de neto color lírico. Esto, unido a un endurecimiento general de la emisión, a la intervención en ella de sonoridades nasales y falsos oscurecimientos, y a una fatiga física evidente impide, hoy por hoy, el mantenimiento de una línea de canto depurada y coherente. El esfuerzo, la falta de apoyo producen la cortedad del "fiato". Ya en el "Celeste Aida" pudo detectarse lo justo del aire, lo cortante del fraseo, lo apretado y "calante" de los agudos. El si bemol final fue inadmisiblemente en un cantante de su categoría. Como inadmisiblemente debe considerarse, por cansado que estuviera, su desastrosa "romanza de la flor", interpretada en el fallido homenaje a Lauri Volpi, en la que rompió la misma nota por las mismas razones (no por accidente). Y llueve sobre mojado a este respecto si recordamos su desgraciado recital de hace tres años y su imposibilidad de terminar el "Vesti la giubba". No se trata con todo esto de atacar "porque sí" al cantante, sino de poner de manifiesto la relativa suficiencia de su técnica y de apuntar las causas de su mal estado vocal de hoy. Queda de todas formas, me apresuro a decirlo, la belleza de su timbre en los tonos medios; su entrega, la fogosidad y la ternura que, al tiempo, imprime a su "Radamés", al que otorga un convincente lirismo en la escena final, con un magnífico recitativo ("La fatal pietra..."). En contrapunto con ello, su excesivo nerviosismo y falta de reposo, de "respiración", que impiden, por lo común, la fijación caracterológica de sus personajes.

A su lado sorprendió la "Aida" de Eva Marton, joven voz quizá no del todo definida, a la que yo catalogaría ahora mis-

mo, y con las debidas reservas, de "lírico-spinto", con volumen y técnica apreciables y muy bello color, en algún aspecto similar, pero menos oscuro, al de Leontyne Price. Debe cuidar y pulir, sin embargo, mucho su estilo y controlar y administrar mejor sus medios, para evitar que, como en esta ocasión, se venga abajo en los dos últimos actos. Dará que hablar si no se tuerce (este año actúa en Bayreuth). María Luisa Nave cantó una "Amneris" de plausible línea, sin excesiva depuración sonora ni sutileza en el fraseo, con voz grande, estridente arriba y corta abajo, en donde fuerza muy feamente el registro de pecho. Desdibujado y desafortunado Pedro Farrés en "Amonasro". Su voz, nunca bella, se ha hecho ahora más tremolante, a la par que ha menguado de volumen. Tiene apreciables dificultades para sacar el sonido hacia afuera y canta con evidente esfuerzo. En la primera representación pudimos escuchar a Francisco Ortiz como "Radamés". Independientemente de que no tiene una visión definida del personaje, que ofrece de forma muy titubeante, hay que decir de él que persiste en la comisión de notables faltas de la más elemental técnica canora, como la de no poseer una constante y firme posición para colocar la columna sonora, o la de pretender realizar extrañas medias voces a base de constreñir el aire sin sostenerlo debidamente. Apiana en los momentos más inesperados, con resultados escasamente positivos ("Ergerti un trono!"). Es lástima que tampoco posea personalidad en su fraseo, generalmente tosco y monótono, pues la voz, casi en bruto aún, es buena y extensa, de una grata coloración "spinta".

En el foso, Armando Gatto fue un director pedestre, grandilocuente y casi nada concertador, muy a tono con la decimonónica puesta en escena, debida a Prosper, decorador, y a Frusca, director: falso aparato histórico, pretendida grandiosidad, inerte acumulación de figurantes sobre una escenografía híbrida y petulante. Las vestimentas, de indeterminadas épocas, eran auténticos disfraces, lo que otorgaba al conjunto un empolvado aire de guardarropía. Hoy no se puede hacer una *Aida* así, y menos en un escenario como el de la Zarzuela, tan limitado.

... Y llegó Kraus

Hacia años que los festivales de Madrid no contaban con el tenor canario, quien ya había interpretado en ellos, creo que por dos veces, *Werther*, la romántica ópera de Massenet con la que ha vuelto a triunfar. La compenetración del cantante con el patético y soñador personaje creado por Goethe es extraordinaria, y más aún lo es la que mantiene con la criatura massenetiana, menos rebelde y vibrante, más edulcorada que la del alemán (según, muy agudamente, expone en el programa de mano Sopeña). La suave y sensual música que describe con habilidad, instinto teatral y una cierta languidez la desventura amorosa del protagonista parece escrita para Kraus, que en la actualidad, perfeccionada al límite su excelente técnica, ha perfilado este papel con una variedad y riqueza de matices admirables, observándolo desde una perspectiva en la que lo elegíaco ocupa lugar preferente. El canario, rondando ya la cincuentena, se encuentra en un momento interpretativo de excepción, con pleno dominio de todos los recursos vocales: media voz exquisitamente trabajada; fraseo muy nítido y cincelado; "legato" fácil y de buen gusto; cuadratura impecable; administración y regulación del aire modélicas. La perfección lograda en este último aspecto es quizá, para mí, uno de los pilares de su actual y evo-

LIMPIADISCOS AUTOMATICO

vac o rec.

MODELO 200-E

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

EN SEGUNDOS, VAC-O-REC

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

**¡AUTOMATICAMENTE!....
¡CON SEGURIDAD!**

¡El conservador ideal para todos sus discos!

33-1/3 -45-78 RPM

**¡OIGA LA DIFERENCIA
DEL SONIDO LIMPIO!**

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



Atomium

★ **¡MANTIENE LOS DISCOS EN OPTIMAS CONDICIONES!**

★ **¡AÑADE AÑOS DE DURACION A TODOS LOS ALBUMS!**

★ **¡REDUCE EL DESGASTE DE LA AGUJA!**

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



Alfredo Kraus.



J. María Carreras.



Plácido Domingo.



Pedro Lavirgen.



Francisco Ortiz.

lucionada (flexibilizada) técnica, vehículo de una expresividad, sobria y contenida, de la mejor ley, superadas ya antiguas durezas y monotonías. En él, ahora, cada frase, cada nota, tienen un valor convenido, medido al máximo y siempre diferente (planteamiento que puede ser cerebral, pero no frío), según el momento dramático o la alusión poética, al modo en que lo hicieran antaño un Schipa, o sobre todo un Simoneau desde sus particulares planteamientos funcionales y estilísticos. La voz de Kraus es ahora mismo —y esto resulta bastante lógico— un punto más ligera que lírica, con mucha mayor densidad y mordiente en la segunda octava, y con cuerpo suficiente para hacerse oír en cualquier circunstancia, en lo que, claro, tiene gran importancia lo aéreo de su emisión. En definitiva, hemos oído a un magnífico Kraus, que ha vencido la mayor parte de sus iniciales limitaciones y que convierte en oro puro la relativa calidad y no excesiva variedad de su color. Actualmente es un tenor aparte, del que quedan alejados —por diferencias de repertorio, seguridad y características estrictamente vocales— los demás. Un auténtico —quizá el último— servidor del más puro repertorio “de grazzia”. Un verdadero cantante.

La actuación del tenor, de la que, entre otros momentos, cabe guardar para el recuerdo su “Pourquoi me reveiller?”, potenció la discutible validez y actualidad de la ópera de Massenet, pero no pudo salvar el conjunto de la representación, lastrada por una “antimassenetiana” (por lo que tuvo de pesada, tosca y desajustada) labor del foso, en donde García Asensio y la Radiotelevisión sólo en contados instantes pudieron conectar con el mundo krausiano.

La fuerza del destino

El título de la obra de Verdi podría aplicarse a las relaciones artísticas de Pedro Lavirgen con los festivales madrileños. El tenor cordobés no ha logrado cuajar una actuación convincente en ninguna de sus visitas. Este año, y pese al aplauso que el público le ha brindado, tampoco se ha producido tal evento, lo que puede hacer pensar a los supersticiosos en la existencia de un hado adverso, similar al que persigue a “Don Alvaro”. Sin embargo, la explicación es, lógicamente, muy otra, pues Lavirgen, en Madrid, se siente atenazado ostensiblemente por los nervios, impidiéndole rendir con normalidad y dejando al descubierto, crudamente, las importantes limitaciones que en cualquier caso posee. Y es lástima, dado el valor que, en origen, tiene su instrumento y lo intachable y ho-

nesto de su entrega, de su vibración. Pero encuentra, al parecer, insalvables dificultades de emisión; la voz sale pocas veces libre y natural, y por lo común se estrangula y agarrota en el conducto laríngeo, de tal forma que el sonido es duro e irregular, perdiéndose gran parte del color, inicialmente “spinto”, y del volumen. El fraseo es forzado en la zona de paso y poco depurado en general, lanzado a borbotones, en un deseo de, al menos, dar una veracidad dramática, que normalmente resulta poco trabajada y exterior (en curiosa proximidad estilística a un Del Mónaco, de voz mucho más importante y facultades más claras, sin embargo). Así, aunque expuso bien su gran “aria” del acto tercero, no pudo encontrar la línea de canto adecuada, no cuajando tampoco sus intentos de “filado” en su dúo con “Carlo” por falta de posición. Desafortunado su cuarto acto, muy lejos de conseguir la delicadeza y patetismo exigidos.

El resto del reparto, en teoría bastante apañado, no brilló tampoco a gran altura, ni siquiera Cappuccilli, muy por debajo de su excelente “Yago” de la temporada anterior. Le faltó densidad a su interpretación, a excepción de su segundo dúo con “Alvaro”, momento en el que su voz, de amplio centro y agudo rotundo, pudo encontrar el adecuado dramatismo. No hizo olvidar la valentía y entrega de su intervención de hace unos años en el mismo papel. Rita Orlando Malaspina lo hizo casi todo mal, con una voz “spinta” bastante deteriorada en la totalidad de sus registros, y problemas insolubles en el paso. Entonado, pero sin dimensión, el “Padre Guardiano” de Giootti; inexistente, como “mezzo”, Etella Silva, y muy plausible el estupendo Mariotti en “Fray Melitón”, probablemente el mejor de todos. La irregular partitura verdiana, en la que se encuentra de lo mejor y de lo peor del músico, fue servida con oficio, pero confusa y deshilachadamente, con exasperante lentitud, por De Fabritis.

Una confirmación

Esta no es otra que la de José María Carreras, intérprete, junto a la Caballé, de un recital benéfico celebrado asimismo en la Zarzuela. El tenor catalán, de poco más de treinta años, se ha situado en los últimos meses a la cabeza de los de su cuerda, y no seré yo quien diga que injustamente, si tenemos en cuenta quiénes son los demás que pueden hacerle sombra en el repertorio lírico o “lírico-spinto”, que son los que cultiva, si bien él está claramente encuadrado dentro del primero. Su instrumento es de muy grato color, ancho

y timbrado en el centro, suficiente en graves y con problemas en agudos, zona en la que la emisión se estrecha más de lo normal, perdiendo brillo, carácter y color, como si correspondiera a otro individuo. El volumen no es grande, pero basta, siempre que no se meta donde no debe. Por ejemplo, el “Nessún dorma”, fragmento que le viene ancho en casi todos los sentidos. Es muy espontáneo y directo como intérprete, desplegando inmediatamente una contagiosa comunicatividad, que en momentos puede cuajar en una vibrante y cálida traducción, cosa que sucedió en su versión del “improhiso” de **Andrea Chenier**, verdaderamente sorprendente y extraordinario. Y ello a pesar de que le falta a su voz un poco de peso, densidad y mordiente para encajar por completo en esta parte. Por tal motivo sus limitaciones se apreciaron en mayor medida en sus dúos de la propia ópera de Giordano y de **Manon Lescaut**, donde, aun rayando a buena altura, fue absorbido en ocasiones por Caballé, quien, contagiada quizá por el ímpetu juvenil de su paisano, y después de una perfecta exposición de estilo en **Roberto Devereux**, brindó un magnífico “Vissi d’arte” y correspondió admirablemente en los citados momentos, sin más contrapartida que su ya consabida fragilidad en los graves, sus discutibles (dramáticamente hablando) “filados” y su relativa nitidez en el fraseo. Censurable, en cualquier caso, su banal y fea interpretación de “Suicidio”, de **Gioconda** (está, no lo olvidemos, lejos de ser una dramática). Un vivo aplauso para la labor de López-Cobos, que condujo a una entonada orquesta de la Radiotelevisión de forma cuidada (menos en **Guillermo Tell**), flexible y persuasiva, y sobre todo “teatral”, en el mejor sentido del término. Gran director de ópera.

TELEVISION Y OPERA

Para finalizar, solamente dejar constancia de que, por fin, Radiotelevisión ha tomado contacto con esa parcela musical que se llama ópera; esa parcela del arte y de la cultura que, pese a lo que pueda decir algún despistado comentarista televisivo, es capital. En tal sentido, la labor que puede desarrollar la Televisión es extraordinaria, a poco que se pongan los medios y aplicaciones necesarios. De momento se han televisado, en directo o diferido, las óperas que hasta ahora se han ido representando en el curso del presente Festival. A destacar la retransmisión de **Werther** —por la primera cadena, además—, que contó, como atinado y competente comentarista de excepción, con el propio protagonista, Alfredo Kraus.

LA MUSICA en la FERIA DEL LIBRO

La XXXVI Feria del Libro, de Madrid, ha alcanzado la cifra «récord» de 369 casetas, contando las trece de la Feria paralela de la plaza de Castilla y las doce de la Feria Popular de Libreros de Vallecas. De estas 369 casetas, dos han estado dedicadas a la Música: la 119-120, de REAL MUSICAL, y la 257, de EDITORIAL ALPUERTO. Ambas Empresas tienen residencia en Madrid.

No es este el primer año que la Música cuenta con casetas representativas en la Feria, ya que el año anterior REAL MUSICAL inauguró este tipo de participación. Así, pues, el presente es el segundo año de REAL MUSICAL (editores y tienda de venta) y el primero de EDITORIAL ALPUERTO.

Las novedades más destacadas que han presentado ambas casetas han estado centradas, lógicamente, en dos facetas diferentes: la de literatura musical y la de edición de partituras.

REAL MUSICAL EDITORES ha presentado dos novedades destacadas: **Festivales musicales en el mundo**, de Antonio Fernández-Cid, y una biografía del compositor Joaquín Rodrigo, que ha hecho Rodrigo de Zayas. Aparte de estas dos novedades especiales se ha presentado el segundo volumen de **Pedagogía Musical**, de María Pilar Escudero, uno de los textos básicos para la enseñanza de la Música en el Bachillerato Unificado Polivalente. Asimismo REAL MUSICAL ha editado el segundo volumen del **Curso de flauta dulce**, de la misma María Pilar Escudero.

EDITORIAL ALPUERTO, por su parte, ha presentado más novedades: **Escritos de Oscar Esplá**, recopilados y comentados por Antonio Iglesias; **Música y parámetros de especulación**, de Francesc Bonastre; **Flauta dulce (I)**, de Nicolás Oriol de Alarcón, Antonio Arias y Joaquín Pildain; **Tonos humanos del siglo XVIII**, de Miguel Querol, y como novedad especialísima la primera traducción al castellano de la **Música Práctica**, de Bartolomé Ramos de Pareja. Edición esta que, vertida directamente del latín, constituye un auténtico acontecimiento editorial en nuestro país. La introducción corre a cargo de Enrique Sánchez Pedrote, y se inserta dentro de la colección «Opera Omnia», que dirige Rodrigo de Zayas.

ALPUERTO, además, presentó la última edición de su catálogo, totalmente puesta al día en obras editadas y precios de las mismas.

EXITO DE VENTAS

Si las cifras de ventas totales de la FERIA del Libro han rondado la cantidad de los noventa millones, la cifra exacta de los libros de música vendidos es algo que no se puede calcular, pero que, en palabras de Luciano González Sarmiento, de EDITORIAL ALPUERTO, «puede ser calificada de excelente y esperanzadora».



La presencia de la Música en la Feria del Libro madrileña comienza a potenciarse. Este año estuvieron presentes la Editorial Alpuerto y Real Musical, esta última por segunda vez, ya que en el pasado también. Sobre estas líneas se recoge el momento de la visita al «stand», de Real Musical, el día de la inauguración de la Feria, del Ministro de Educación y Ciencia, a la sazón, y otras personalidades.

«EDITORIAL ALPUERTO —nos decía el Sr. González Sarmiento— ha participado en esta Feria del Libro un poco a la expectativa, a ver qué pasaba. No quisimos hacer mucha propaganda de que estábamos aquí. La cosa nos ha ido bien, pues hemos visto que, sin publicidad, la Música puede venderse. De cualquier forma, yo destacaría que en este año se han presentado por primera vez partituras de obras contemporáneas españolas. Esta es la gran novedad musical de la Feria: que se han presentado, por primera vez en la misma, una gran cantidad de obras de los músicos españoles vivos. Una gran lucha que tengo con el Instituto Nacional del Libro Español es que la partitura debe alcanzar el mismo grado que el libro. En la Feria del Libro así lo hemos intentado, y nos ha resultado bien.»

La caseta de REAL MUSICAL no sólo presentaba partituras (las menos), sino también literatura musical variada, que abarcaba desde producciones propias hasta otras ajenas, de otras editoriales, que cubrían todo el aspecto musical: desde el clásico hasta el «rock», «jazz», «folk», o lo más puramente «pop» y comercial. La caseta estaba presidida por gran cantidad de metrónomos, que hacían revivir al espectador el **Poema para cien metrónomos**, de Gyorgy Ligeti.

Por esta caseta pasaron plumas como la de Antonio Fernández-Cid, Rodrigo de Zayas o María Pilar Escudero, los cuales firmaron ejemplares de sus novedades. Esta idea de llevar personajes importantes relacionados con la Editorial parece ser que

es la mejor forma de incitar al público a comprar un libro. ALPUERTO, en una línea parecida, aunque menos comercial a corto plazo, anunció la presencia de diversos compositores prestigiosos en su caseta, para charlar y dialogar con el público interesado. Idea que es excelente y que deseamos se lleve a la práctica totalmente.

TODAS LAS MUSICAS

No sólo estas dos casetas —REAL MUSICAL y EDITORIAL ALPUERTO— ofrecían música al viandante por el paseo de Coches del Parque del Retiro madrileño. Otras, tanto de editoriales como de libreros, presentaban literatura musical. Así, EDITORIAL JUCAR, de Gijón, que a través de su colección «Los Juglares» exhibió biografías excelentes de mitos, como The Beatles, Rolling Stones, Aute, Víctor Jara, Carlos Gardel y muchos más. ANAGRAMA también presentaba libros, como **Música total**, **Free Jazz-Black Power**, o **Música «Rock-Pop»**. FUNDAMENTOS mostraba la biografía de la legendaria «Janis Joplin». TAURUS, la **Poética Musical**, de Stravinsky; ESPASA-CALPE, su colección dedicada a los grandes compositores clásicos..., y muchas más.

En resumen, se puede decir que la Música ha estado presente en la XXXVI Feria del Libro, de Madrid, con gran éxito tanto de atención como de ventas. Y esto no sólo en la central del Retiro, sino también en las periféricas de Vallecas y plaza de Castilla. —JOSE MIGUEL LOPEZ DE HARO.

BADAJOS

EL «V FESTIVAL IBERICO DE MUSICA», UN EXITO REAL

El contenido artístico y el gran número de actos programados en el V Festival Ibérico de Música de Badajoz sitúa a éste a un alto nivel dentro del contexto de los que se celebran en nuestra Península. Indicamos esta denominación geográfica por el significado que desde su iniciación, hace cinco años, se le ha dado de incluir en su programación, fundamentalmente, agrupaciones y artistas de España y Portugal (en ediciones anteriores destacamos la Opera del Teatro San Carlos, de Lisboa; Orquesta Gulbenkian, Sinfónica de Oporto, Filarmónica de Lisboa, etc., siendo numerosos los españoles que han desfilarado por el Festival pacense).

Las entidades locales han comprendido desde el principio la importancia y trascendencia cultural que para la región significa el Festival, y no regatean esfuerzos para que cada año la programación tenga una mayor altura, llegando en la presente edición a 16 actos, habiéndose repetido dos de ellos, celebrados por la Sinfónica de Stavanger y la Orquesta de Cámara de Colonia, en Mérida y Llerena, en un intento de extender este Festival a la provincia y ciudades limítrofes portuguesas, como Portalegre, Estremoz, Evora o Elvas. Como puede apreciarse, un plan ambicioso y práctico, pero que los directores del Festival, sin duda, conseguirán, como han conseguido que el público de Badajoz, a través de este primer lustro, acuda masivamente a los espectáculos y mantenga ovaciones de hasta doce minutos al final de algunos de los conciertos.

Dos representaciones de ópera, a cargo de la Nacional de Ostrava (Checoslovaquia), con **La novia vendida**, de Smetana, y **Bodas de Fígaro**, de Mozart, abrieron el Festival, con compañía completa, desde la luminotecnia hasta los coros y desde los solistas hasta la orquesta; así, han realizado unas versiones con una gran responsabilidad en cuanto a la unidad, factor importantísimo para el gran espectáculo de la ópera.

★ Por vez primera ha visitado España una agrupación sinfónica noruega, realizando seis actuaciones en Sevilla, Osuna, Mérida y Badajoz. La Orquesta Sinfónica de Stavanger la componen 60 profesores; se presentó con su director titular, Björn Woll, con obras del noruego Saevevund, Mozart y Beethoven, consiguiendo magníficas versiones, destacando la colaboración del violinista Frantisek Veselka en uno de los conciertos mozartianos. En el segundo programa actuó como solista Jorum Marie Bratlie, la joven pianista de Oslo, interpretando el **Concierto** de Grieg, con el que consiguió un resonante éxito en su excelente versión, éxito compartido con el maestro español Luis Izquierdo, que dirigía este concierto y que logró de la Orquesta brillantes intervenciones en la **Octava** de Beethoven y **Euryanthe**, de Weber. La Orquesta, una de las cuatro estatales de aquel país, compuesta por verdaderos profesionales que se someten con gran flexibilidad a la batuta de turno, destaca por su disciplina y unidad en sus diferentes grupos; cabe quizá destacar, dentro de la unidad sonora, el trabajo de la cuerda, por su homogeneidad.



La Orquesta Sinfónica de Stavanger.

★ Ernesto Bitetti y Ramón Coll actuaron con gran éxito en sus respectivos recitales, exponentes de la literatura escrita para la guitarra y el piano. Novedad, por la combinación sonora, presentó el concierto realizado para dos instrumentos de tecla, en este caso Esteban Sánchez, al piano, y Miguel del Barco, órgano, que interpretaron obras de Soler y Haendel, consiguiendo grandes ovaciones por su buen hacer musical. Revelación fue el violinista Aaron Rosand, con profundo conocimiento interpretativo en Mozart y Franck (**Sonata**), y de un virtuosismo técnico increíble en sus versiones de Sarasate; fue excelente colaboradora en su recital la pianista Angeles Rentería.

★ Albert Kocsis es un gran violinista húngaro que reside en Colonia; allí agrupa a un eficaz conjunto de cuerda y crea la Orquesta Renana de Cámara, que consigue bajo su dirección excelentes resultados, como quedó reflejado en sus dos conciertos realizados en la Catedral (Haendel, Mozart, Boccherini, Bach) y en el Salón Noble del Casino de Badajoz (Grieg, Mendelssohn, Dvorak).

★ En el Conservatorio de Música se celebraron dos sesiones conmemorativas, una dedicada a «Ludwig van Beethoven ciento cincuenta años después», en la que Antonio Fernández-Cid de Temes estudió con verdadera fluidez y dinamismo los puntos más significativos del compositor de Bonn y sus perfiles humanos y musicales. Enrique Sánchez Pedrote realizó una eficaz conferencia sobre la recientemente desaparecida figura de Britten.

★ En sesión matinal actuó en el Teatro López de Ayala el Traditional Jazz Studio de Praga, con la colaboración del gran músico de color Benny Waters, que consiguieron hacer vibrar de entusiasmo a los espectadores de todas las edades y gustos, pues su labor auténtica en esta faceta de la música es servida por unos extraordinarios instrumentistas que hacen verdaderos alardes técnicos y coloristas, cada uno en su especialidad.

★ Las sesiones finales del V Festival Ibérico de Música corrieron a cargo de intérpretes españoles y portugueses: la

Orquesta Sinfónica de Oporto (Radiodifusión Portuguesa), la Coral Vallisoletana, el violinista Geraro Ribeiro, Angeles Zanetti (soprano), José Foronda (tenor) y Antonio Lagar (barítono), con los directores Gunther Arglebe, Luis Izquierdo y Carlos Barrasa fueron protagonistas de ellas. La Coral Vallisoletana, bajo la dirección de Carlos Barrasa, interpretó, en la Catedral, la **Misa Pontifical**, de Perossi, y el **Gloria**, de Vivaldi, en acto oficiado por el canónigo-archivero, don Carmelo Solís, quien glosó en bella homilía los bienes espirituales y artísticos que la Música y los artistas aportan a la Religión, por lo que estas manifestaciones del Festival deben ir en aumento. La parte musical constituyó un nuevo éxito para los cantores de Valladolid y para la gran labor que el maestro Barrasa desarrolla en el sufrido campo de la polifonía «amateur»: increíble su capacidad para el montaje de obras sinfónico-corales, que expondría en su colaboración coral de **Carmina Burana**.

★ La Sinfónica de Oporto actuó bajo la dirección de su titular, Gunther Arglebe, con la colaboración del violinista portugués Geraro Ribeiro, destacado valor de la joven generación del vecino país, con una trayectoria internacional importante; fue intérprete del **Concierto número 1** de Paganini, que expuso de forma brillante. La **Obertura sinfónica número 3**, de Joly Braga Santos, y la **Quinta** de Beethoven completaron el programa. La misma Orquesta Sinfónica de Oporto, con la Coral Vallisoletana y la participación solista de Angeles Zanetti, José Foronda y Antonio Lagar, ofrecieron, bajo la dirección de Luis Izquierdo, un programa que por su contenido y versiones ofrecidas constituyó uno de los momentos cumbres del Festival; tanto las **Danzas guerreras**, de Borodin, como la **Carmina Burana**, de Orff, sonaron en toda su plenitud, comprendiéndolo así el numeroso público asistente, que ovacionó durante muchos minutos a todos los intérpretes.

En resumen, un V Festival Ibérico de Música que obligará a sus organizadores a una difícil superación para ediciones venideras. La presente edición fue un rotundo éxito.—S. G.

LAS PALMAS

EL DECIMO FESTIVAL DE OPERA

Después de los dos precedentes Festivales de Las Palmas, celebrados bajo la dirección general del argentino Tito Capobianco —nombre de gran prestigio en el teatro lírico— con la colaboración del eminente escenógrafo, también argentino, Mario Vanarelli, y en los que por vez primera en España se presentaron producciones escénicas a nivel europeo, ante la imposibilidad económica de mantener aquella tónica en el del presente año se ha impuesto un criterio más consecuente con nuestras reales posibilidades y se han utilizado elementos locales —coros y orquesta principalmente— que en los anteriores se importaban del extranjero, concretamente de Michigan.

El nivel de este décimo Festival —organizado por Amigos Canarios de la Opera— ha sido bastante encomiable por la calidad de algunas de las voces que en él han intervenido, destacando principalmente el barítono Franco Bordoni —en mi opinión, la figura del Festival— y la soprano Elena Mauti-Nunziata, siguiéndoles en méritos la también soprano Rosetta Pizzo y nuestro compatriota el tenor José María Carreras. La escenografía ha sido la habitual en cualquier teatro lírico nacional —Liceo incluido—, con decorados convencionales y modestos. La dirección escénica, muy rutinaria y poco convincente, con estatismo de los intérpretes y amazotamiento en el centro del escenario, sin imaginación del movimiento escénico. Hubo algún anacronismo, como el uso de muebles metálicos en la casa de campo de *Traviata*. Los bisoños coros locales —Regina Coeli, preparado y dirigido por Sebastián Ramírez, y Coro del Festival de Opera— han cumplido más que satisfactoriamente con el experto asesoramiento de Javier Pérez. La Orquesta Sinfónica de Las Palmas también dejó constancia de su calidad y posibilidades, siempre que esté dirigida por un maestro competente que sepa obtener de ella buenos resultados.

Estimable versión de *Lucía de Lammermoor*, que alcanzó su mejor momento en el sexteto y gran concertante del segundo acto. La soprano Rosetta Pizzo —sustituta de Maddalena Bonifaccio— tuvo unos comienzos algo vacilantes, pero fue mejorando a medida que avanzaba la obra,

hasta lograr una buena actuación general, culminada felizmente en la famosa escena de la locura, en la que exhibió su flexibilidad y agilidad vocal en las tradicionales florituras y su seguridad en el sobreagudo. Jaime Aragall estuvo inspirado en el dúo del primer acto, pero en el último cantó rutinaria e inexpressivamente, sin matizar el carácter patético de «Edgardo»; destaca por la calidad de su voz, aunque está muy distante del refinamiento estilístico que exige Donizetti. No me satisfizo ni vocal ni técnicamente el barítono Leo Nucci, aunque tuvo algunos momentos afortunados. Discreto el bajo Gianfranco Casarini. La coral Regina Coeli superó con éxito su comprometida intervención. Michelangelo Veltri consiguió un buen rendimiento de la orquesta, aunque forzara excesivamente el volumen e intensidad en los «fortes» y «fortísimos».

Un ballo in maschera es la única que se interpretó con el elenco programado en principio, y fue la más completa representación, en conjunto. La máxima figura fue el barítono Franco Bordoni, ratificando la notable impresión que me produjera en el *Nabucco* liceísta: espléndido vocalmente y con cuidada línea de canto, interpretó brillantemente la famosa aria «Eri tu che macchiavi». José María Carreras, al que ya había escuchado en el Festival de Berlín de 1974, en la versión de concierto de la ópera, de Mercadante, *Il giuramento*, lució su cálida voz, grato timbre y temperamento vehemente, que ha de dosificar, así como perfeccionar su técnica —incompleta—, mejorar su estilo y evitar los resabios distefanistas que tan palmariamente acusa y abusa. Rita Orlandi-Malaspina, voz importante en cuanto al volumen y color, estuvo más acertada que en el *Nabucco* referido, aunque proclive a la destemplanza. Su labor, en general, fue satisfactoria. La «mezzosoprano» Bruna Baglioni tuvo una convincente actuación. Se presentó con fortuna el Coro del Festival de Opera de Las Palmas. La Orquesta, dirigida con acierto por Nino Verchi, estuvo bien.

En *Traviata*, «Violeta Valery» fue encarnada notablemente por Elena Mauti-Nunziata —en similar nivel a su «Desdémona» en el *Otello* que oí esta temporada en el Liceo—; cantó con exquisita línea y emo-

tividad, con una media voz muy sugestiva. Nada convincente Jaime Aragall —que sustituía a Gianni Raimondi—, con sus habituales problemas de impostación y cuadratura e inseguridad de emisión: su «De miei bollenti spiriti» fue decepcionante. Timbre muy lírico, casi tenoril, el del barítono Giorgio Zancanaro, que fue un «Giorgio Germont» muy ajustado, cantando con gusto y eficiencia. El Coro del Festival ratificó su preparación. La Orquesta descendió notoriamente en su rendimiento, dirigida rutinariamente por Eugenio M. Marco, pasando inadvertidos los célebres preludios de los actos primero y tercero.

En *Madame Butterfly* volvió Elena Mauti-Nunziata a revalidar su notable momento, siendo la gran y única figura. Giorgio Zancanaro se mantuvo en el correcto nivel apreciado en *Traviata*. Muy flojo el tenor Luciano Saldari, sustituto de Giorgio Merighi; su gran entusiasmo y entrega no encubrían su deficiencia técnica y su deterioro vocal. El bajo Juan Pons encarnó con acierto al «Bonzo», y Rosario Gómez fue una «Zusuky» muy apagada. Orazio Mori interpretó con su habitual eficacia al «Príncipe Yamadori» y al «Comisario Imperial». La coral Regina Coeli no estuvo a la altura de su intervención en *Lucía*. Miguel Roa, que se presentaba como director, llevó los «tempos» de modo muy irregular, por lo que su labor no fue convincente.

No puedo ofrecer información directa de *El Trovador*, por estar ausente de esta ciudad por las fechas de sus dos representaciones. Según las referencias recibidas, tanto de los compañeros de la Prensa local como de muy buenos y competentes aficionados, fue figura destacada Franco Bordoni, siguiéndole en méritos la «mezzosoprano» Adriana Stemenova —que sustituyó a Bruna Baglioni—; cumplió Rita Orlandi Malaspina y no estuvo afortunado Pedro Lavirgen. La coral Regina Coeli tuvo su mejor actuación en el Festival, y dirigió acertadamente Michelangelo Veltri.

Destacaron entre los comprimarios Juan Pons —al que ya se le deben encomendar papeles de mayor relieve— y Orazio Mori, siempre eficiente. Dolores Cava, Susana Sangelli, Evelia Marcote, Antonio Lagar, Alfonso Ferrer, Manuel Cid y José Melián cumplieron su cometido.—**CARMELO DAVILA NIETO.**

SANTIAGO

Santiago de Compostela es todavía una de las más bellas ciudades de Europa. Lo es a pesar de los especuladores de terrenos, los arquitectos amorales, los urbanistas vendidos al mejor postor y un Ayuntamiento que ha estado siempre al servicio de aquellos que quieren convertir Santiago en un «gheto». El mismo Ayuntamiento que derribó el edificio Castromil para hacer en el centro neurálgico de la ciudad un aparcamiento subterráneo se opone con uñas y dientes a prohibir la circulación por el casco monumental; el mismo Ayuntamiento que destruyó la infraestructura de los accesos al Santiago histórico prohíbe la utilización de la plaza de la Quintana para los ya tradicionales certámenes de baile folklórico, permitiendo, sin embargo, el aparcamiento de co-

ches en la escalinata superior y la destrucción irreversible de casas hermosísimas...

Santiago de Compostela no es una ciudad universitaria. Es una especie de reserva de animales peligrosos llamados estudiantes. El estudiante es un extraño ser condenado a pagar quince mil pesetas por un piso de tres habitaciones diminutas, sin aislamiento térmico ni de la humedad, al que se le puede hacer comer basura y al que se le puede impunemente mandar al hospital con fractura craneal por un balazo de goma a media docena de metros.

Estos condicionantes urbanísticos y vivenciales no son ajenos a lo que la vida cultural santiaguesa es. Y es inexistente, irrisoria, lacerante... El primer semestre



de este año vio catorce conciertos sinfónicos, un recital de «jazz», dos de folklore, una docena de representaciones teatrales, el colapso de un cine-club y la semiagonía de otros dos; la no celebración de una «Semana de Historia Gallega», porque la Universidad no tenía locales disponibles, y... un peligroso aumento del con-

sumo de alcohol y anfetaminas, un incremento general de la neurosis a nivel colectivo y un descenso de la imaginación en «pintadas», pasquines, actos colectivos, etc.

En este ambiente la Universidad parece querer comenzar una labor de difusión cultural en forma coherente. En el campo teatral, a través de Miguel Ángel Gómez Segade, y en el musical, a través de José López Calo. Creo que ambas experiencias son las más importantes de este curso, y son la única promesa de resurgimiento de una vitalidad universitaria. Sobre la labor de los «Jueves Musicales de la Universidad» hablé en un artículo anterior. Este año llevaron a la máxima expresión el concepto de concierto cíclico, demostrando que son bastante más atractivos que el concierto de programa, tradicional. De los siete conciertos de este semestre quisiera destacar el de José Luis González Uriol, dedicado al clavicembalismo francés, y el de Henry Honneger, con una interpretación admirable de la **Segunda «suite» para «cello» solo**, de Bach, y con sus «Solistas de Ginebra»; un hermosísi-

mo **Concierto para violoncelo en Re mayor**, de Haydn. También el concierto de clausura, dedicado a la música vienesa de baile de las épocas «biedermeier» y de la familia Strauss.

Por parte del departamento de teatro, quisiera hacer mención de la actuación de Esperanza Abad, que alcanzó momentos extraordinarios en su genial interpretación de **Gab XX**, de F. Esteve. Esta actuación fue seguida de la promesa de su vuelta a Santiago en la temporada 1977-78. Espero que la Universidad no pierda la ocasión de incluir en su programación **Sequenza II, Aria o Himno a las lesbianas**. Creo que es esencial.

Por parte de la Caja de Ahorros, una programación desperdigada, que no puede considerarse como «temporada». Quisiera destacar las actuaciones de Carlos Montero, folklorista argentino, que dio un hermosísimo recital de tangos; Rafael Casampere, flautista de quince años, capaz de enfrentarse con la **Partita** de Bach con bastante fortuna, y con una versión hermosísima de la **Pavana para una niña muerta**, de Ravel. El resto de su progra-

mación fue, básicamente, de solistas del Este, que nos dieron oportunidad de conocer el estado de la composición en aquellos países y de comprobar que, por desgracia, Jdanov sigue vivo y Lunacharsky nunca existió.

Finalmente, quisiera hacer mención a la labor de Binco-Promotores, que dentro del campo de la canción están haciendo una labor admirable. De su programación, indudablemente lo mejor fue la actuación de dos representantes de la Nova Trova Cubana, Pablo Milanés y Silvio Rodríguez.

A nivel sociológico, considero importante el relativo fracaso de las doce horas de «rock», que demuestran que este tipo de música no cuaja dentro de nuestro ambiente cultural, con la excepción de los «enrollaos» de turno y algún alianzapopulista hijo de papá que va a desinhibirse a los recitales. Es interesante, a pesar de todo, el resaltar el papel, fundamentalmente «snob», que rodea estos recitales «rock» en Galicia.

En resumen, un semestre penoso para una ciudad en declive..., si no lo remediamos pronto.—**JUAN M. CARREIRA.**

VALENCIA

VII FESTIVAL DE OPERA (A. V. A. O.)

Otra temporada —la séptima ya— de ópera organizada por A. V. A. O. es clara prueba del esfuerzo y la ilusión que dicha entidad viene demostrando con resultados bien positivos, que merecen nuestro estímulo y nuestro agradecimiento, ya que si no fuera por esta entusiasta A. V. A. O. no sé cómo los valencianos podríamos degustar buena ópera...

La falta de espacio ese constante enemigo del cronista— impide adentrarnos en una detallada reseña de este VII Festival operístico. Pero intentaremos resumir en breves párrafos la impresión que hemos sacado de estas sesiones.

Digamos que la elección de las óperas nos pareció acertada: **I Puritani** (Bellini), **Tosca** (Puccini), **Thais** (Massenet), **Ernani**, **Rigoletto** y **Un ballo in maschera**, de Verdi, y **Norma**, de Bellini. Un precioso panorama musical, que sólo se enturbió con **Thais** por esas causas «de fuerza mayor» que conviene prevenir siempre. Los cantantes también actuaron, en general, muy bien, luciendo sus excelentes cualidades no sólo vocales, sino incluso como estimables actores, habiéndonos dejado un buen sabor operístico, que ha de satisfacernos plenamente, salvo para cuatro «eternos insatisfechos» que siempre le buscan cinco pies al gato. Pero esos no creo deban contar. Digamos ya los nombres de los artistas que nos deleitaron en las óperas citadas: Montserrat Caballé, extraordinaria, como siempre, en **Norma** y fabulosa en **Un ballo in maschera**. Plácido Domingo interpretó magistralmente **Tosca**, dándole eficaz réplica Ghena Dimitrova. Mateo Manuguerra lució su espléndida voz en **Ernani**, destacando Pedro Lavirgen y Marisa Galvany. Jaime Aragall estuvo

bien, aunque quizá no tanto como otras veces. Acertada y encantadora Gianni de Angelis, lo mismo que Bianca Berini —que tanto nos gusta a los valencianos—. Fiorella Pediconi hizo un **Puritani** cantando con exquisitez y elegancia junto a Umberto Grilli, que rayó a gran altura. El resto del reparto: José M. Carreras, Rosa Ysas, Enrique Serra, María Cabdida, Zerbini, Manzaneda, Merolla, Pons, etc., actuaron todos con la ya demostrada categoría artística y dignidad profesional que les caracteriza. La Orquesta Municipal actuó con aceptable entrega, notándose tal vez una falta de ensayos en ciertos pasajes, pero cumplieron su cometido bajo la batuta de los directores Belenguer Estela, A. Guadagno y Nino Verchi. Resaltemos la buena actuación de los Coros de A. V. A. O. y el Orfeón de Aldaya, que con la dirección, tras el escenario, de Diego Monjo, siempre eficaz, nos depararon todos un muy estimable ciclo operístico, que el público premió con su numerosa asistencia y sus largos aplausos, quedándonos con ganas de que llegue el próximo festival de ópera.

ORQUESTA DE CAMARA. — Delicioso concierto en honor de nuestra Virgen de los Desamparados el que nos brindó esta Orquesta al frente de su director-fundador, Daniel Albir Gordillo, con un exquisito florilegio de obras suyas dedicadas a nuestra excelsa Patrona: **Cuadros marianos**, **La romería de mayo**, **Oración musical**, **Ramillote musical**, **Salve** y el estreno de **Floretes y pregaries**, con letra y música del citado director, que fue muy celebrado. La Orquesta lució una vez más su compenetración, su alta calidad interpretativa y el afecto que de manera espe-

cial pusieron todos en este bello concierto, en el que destacaron el violinista Daniel Albir Santafé, el viola A. Bordanova, el «cello» Julio Herrero y la excelente soprano María Nebot —habitual y muy eficaz colaboradora de esta Orquesta—, que cantó la segunda parte del programa con dulce voz y entusiasmo, que le valieron muchos aplausos, junto con el director y la Orquesta.

CIRCULO MEDINA.—Buen concierto el que nos ofreció el joven pianista Guillermo Fernández Rubio, en un programa escogido, variado, muy interesante, que comprendía obras del P. Soler, Liszt, Debussy, Albéniz y la extraordinaria **Sonata número 23, op. 57**, del genial Beethoven, que puso en evidencia las excelentes cualidades de buen pianista que lució en todo el concierto, y que fueron rubricadas con largos aplausos por el selecto público asistente.

EXITOS DE MARIO MONREAL.—Nos enorgullece dejar constancia con muy breves líneas de los éxitos que ha conseguido el gran pianista valenciano Mario Monreal en su reciente turné por Andalucía (Sevilla, Málaga, Córdoba, Jaén, Almería), en un sugestivo y difícil programa Liszt, que los críticos de esas ciudades elogian en grado sumo, cosa que no nos sorprende. Lo que sí queremos destacar es que cuando Mario Monreal nos ha demostrado que era un gran intérprete de Chopin, Beethoven, Brahms, Rachmaninoff o Prokofieff, ahora nos revela —en un magistral alarde de sus posibilidades sinfín— que Franz Liszt (autor tan difícil como seductor) tiene en Mario Monreal a un grande y fiel intérprete. ¡Enhorabuena!—**LUIS MARTINEZ RICHART.**



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

*La casa más surtida en discos
microsurco de toda Andalucía*

Casa Damas

SIERPES, 65 - SEVILLA

San Sebastián

Terminó el curso 1976-77 la Asociación de Cultura Musical con la representación de la ópera, de Mozart, *Las bodas de Figaro*. La Asociación de Cultura Musical quiso clausurar su curso de conciertos haciendo que la compañía nacional checa de la ciudad de Ostrava estuviera en San Sebastián con su cuadro artístico completo, sus coros, su cuerpo de baile y su Orquesta completa, bajo la batuta de Jiri Pinkas. Maravillosos los solistas. La Orquesta no dejó un momento de poderla admirar. El maestro Jiri Pinkas la llevó de tal suerte que se oía siempre a los cantantes, que cumplían como auténticos artistas. Buena prueba de cómo se esperaba este acontecimiento lírico fue el lleno que ofreció el Teatro Victoria Eugenia. Fue una solemne clausura del curso llena de éxito.

• También actuaron en la Asociación de Cultura Musical la Orquesta de la Radiodifusión de Bratislava, con su director, Ondrej Lenard, y el pianista Staffan Scheja, que interpretó magistralmente el *Concierto número 2* de Rachmaninoff. La Orquesta comenzó el concierto con la obertura *Leonora*, de Beethoven, y lo cerró con la *Sinfonía número 3, en Mi bemol (Heroica)*, de Beethoven. Un rotundo éxito de la Orquesta, director y solista.

• No hay nada que decir de los solistas de Zagreb, conjunto que han tocado varias veces en Cultura Musical, siempre con un indiscutible y merecido éxito; pero debemos destacar la interpretación del *Concierto para viola y orquesta, en Do menor*, de Joh. Christian Bach, del solista Ivan Minohodek, que fue muy ovacionado.

• Días después nos visitó la Orquesta of St. John's Smith Square, que nos ofreció un bello concierto con obras de Vivaldi, Mozart, J. S. Bach, Locke y J. Suk. Bajo la dirección de John Lutbock, muy claro en el ritmo, sobrio y preciso. Calurosos aplausos del público y consecuencia de ello el volver a escuchar uno de los movimientos de la obra de Locke.

• Otro concierto de verdadero éxito fue el recital del pianista francés Philippe Entremont con un programa muy interesante, erizado de dificultades. Los autores, Brahms, Schumann, con los *Estudios sinfónicos*, y Ravel. Entremont es un artista completo. En la actualidad es director de la Orquesta de Cámara de Viena. Ante los insistentes aplausos del público que llenaba la sala del Victoria Eugenia ofreció como bis un *Vals* de Chopin, deliciosamente interpretado.

• Organizada y patrocinada por el Banco Guipuzcoano ha tenido lugar en nuestra ciudad la Primera Semana de Música



Jean Sibra (trompeta) y José Manuel Azkue (órgano), en un momento de su actuación, dentro de la I Semana de Música de Cámara-Intérpretes vascos, organizada y patrocinada por el Banco Guipuzcoano.

de Cámara-Intérpretes Vascos, en el Museo de San Telmo y en la Basilica de Santa María. No comentaremos cada una de estas sesiones, que han constituido todas ellas un verdadero éxito, dada la gran clase de cuantos artistas han participado. Nos limitaremos a citar sus nombres: José Luis de Salbide, Vivien Smith, Cuarteto Sarasate, Quinteto de Viento de Bilbao, Françoise y Jacques Doué, violoncello y piano; José Manuel Azkue Aguinagalde, Jean Sibra, Conjunto Orff de Percusionistas, Esteban Elizondo, Nekane Lasarte, Conjunto Barroco de San Sebastián (director, Tomás Aragüés) y Orquesta de Cámara de San Sebastián (director, José Luis de Salbide).

Santander

ASOCIACION AMIGOS DEL FESTIVAL INTERNACIONAL

De feliz recuerdo será siempre el concierto de la Orquesta de Solistas de Zagreb, conjunto de grandes cualidades personales, y del Conjunto, que además se entregó del principio al fin, superándose, si ello era posible.

El grupo es de "cuerda" solamente, con una calidad, intensidad y belleza de sonido que te llena de gozo y admiración.

El programa lo componían dos autores: Gorg F. Haendel, con su *Concierto "Grosso", op. 6, número 5*, y Joseph Haydn, con las *Siete palabras del Salvador en la Cruz*.

ISIDRO BARRIO, en la Asociación de Amigos del Festival Internacional.

Sin duda posible, podemos afirmar que este joven español pisa firme y avanza a grandes pasos en su carrera artística. Se dio a conocer en Santander, en el Concurso Internacional de "Paloma O'Shea de Botín", en el cual fue galardonado con Medalla de oro y premio especial. En reconocimiento a sus méritos, la Asociación del Festival Internacional de Santander le contrató un concierto, en el cual se destacó, con la admiración de todos, su "buen hacer" y el progreso adquirido en relación con el ya citado concurso. El término empleado por todos era el de "asombro" por el escaso tiempo transcurrido. En el que hoy comentamos, el término ha cambiado por el de afirmación: es un artista hecho, pleno de aciertos y valores y con un deseo de "aún más" y entrega total y larga vida por delante.

El programa lo componían obras que a mucho comprometerían y afirman cuanto venimos diciendo. Empezó con las *Nueve variaciones de M. Duport*, de W. A. Mozart; *Sonata número 21, en Do mayor*, de Beethoven. Seguía la *Fantasia en Do mayor, op. 15*, de F. Schubert, y *Seis estudios*, de F. Chopin. Ya en las *Variaciones* de Mozart nos sorprendió por la finura y calidad del sonido, siempre bellísimo; de la interpretación, ajustada a la característica del autor. En Beethoven, ajustándose al estilo; la exaltación, lirismo, profundidad, dolor y cuantas características definen el Romanticismo, que dijo con dominio absoluto de su técnica. Se-

Nekane Lasarte (soprano) y Esteban Elizondo (clavecín), durante el concierto ofrecido por el Grupo Barroco de San Sebastián, que sirvió de clausura de la I Semana de Música de Cámara-Intérpretes vascos, organizada y patrocinada por el Banco Guipuzcoano.

guía F. Schubert, con la *Op. número 15, "Wanderer-Fantasie"*, y seis *Estudios* del también Federico Chopin: 8, 2, 4, 5, 1, 12, con lo que daba fin el programa. El público, siguiendo la línea del artista, se entregó, victoreándole y aplaudiéndole, con los ya consabidos "bravos". Hubo "propinas" y satisfacción para todos, y el "vuelva pronto", que se cumplirá, porque Isidro Barrio es de los que dejan la puerta abierta.

• En la Asociación de Amigos del Festival Internacional, una actuación de Pedro Corostola y Luis Rego. De bastantes años atrás soy testigo de la evolución de este artista, que no he podido escuchar por ausencia por motivos de mi jubilación. Como dice el programa, vuelve por la actuación del año pasado..., que traducido al "argot" profesional es decir artista de los que dejan la puerta abierta.

El segundo concierto de esta Sociedad fue a cargo de la The Academy of St. Martin-in-the-Fields. En este conjunto, sin duda posible y utilizando la frase de Brahms, decimos, de "Bravos" instrumentistas y completa formación musical e instrumental. Del grupo destacan a violinista y el viola, que, para mí, es el director. Resumiendo: un concierto de antología y superando el nivel siempre de lo que tiene por norma la Junta directiva que nos rige.

• En el Aula de Cultura de la Caja de Ahorros de Santander se celebró un concierto de excepción a cargo de los artistas eslovacos, Jela Spitzkova y Pavol Kovac, violinista y pianista, respectivamente.



Gran Avenida, 36 - Teléf. 38 28 76
ELDA (Alicante)

Guitarras de artesanía. Pianos. Organos. Grandes facilidades de pago. Enviamos el disco que nos pida contra reembolso de su importe, sin más gastos.

directorio comercial

PIANOS, ORGANOS Y ACORDEONES

DISTRIBUIDORA GENERAL DE PIANOS

Ctra. de La Coruña, km. 17,200
Teléfs.: 637 10 04-08-012
LAS ROZAS (Madrid)

ENRIQUE KELLER

Apartado 15
Teléf.: 85 14 45
ZARAUZ (Guipúzcoa)

GARIJO

Santiago, 8
Teléfs.: 248 17 94 - 248 05 13
MADRID - 13

GARRIDO-BAILEN

Mayor, 88
Bailén, 19
Teléf.: 248 28 29
MADRID-13

HAMMOND IBERICA, S.A.

Bolivia, 239
Teléfs.: 308 35 62 - 308 35 66
BARCELONA-5

HAZEN

Juan Bravo, 33
Teléfs.: 275 34 24 - 225 90 33
MADRID-6

LETURIAGA

Corredera Baja, 23
Teléfs.: 222 45 08 - 232 73 55
MADRID - 13

MAXPER, S.A.

Carretera de Andalucía Km. 12, 600
Teléfs.: 695 91 00 - 04 -- 08
GETAFE (Madrid)

REAL MUSICAL

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

RINCON MUSICAL

Plaza de las Salesas, 3
Teléfs.: 419 59 14 - 419 29 19
MADRID - 4

RODAMILANS

Marqués del Puerto, 9
Teléfs.: 415 52 55 - 415 52 44
BILBAO-8

RODES

Avda. Catedral, 6 y 8
Teléf.: 310 04 90
BARCELONA-2

SPA MUSIC, S.A.

Avda. de las Arboledas, 23
POL. INDUSTRIAL LA POSTURA,
Km. 25 carretera Andalucía
Teléf. 895 11 49
VALDEMORO (Madrid)

GUITARRAS, CUERDAS Y ACCESORIOS

CAPRICE

Apartado 854
VALENCIA

GARIJO

Santiago, 8
Teléfs.: 248 17 94 - 248 05 13
MADRID - 13

GARRIDO-BAILEN

Mayor, 88
Bailén, 19
Teléf.: 248 28 29
MADRID-13

JUAN STRUCH

General Primo de Rivera, 30-32
Teléf.: 222 98 59
BARCELONA-2

LETURIAGA

Corredera Baja, 23
Teléfs.: 222 45 08 - 232 73 55
MADRID - 13

LLUQUET

Avda. del Oeste, 43
Teléf.: 22 73 45
VALENCIA-1

REAL MUSICAL

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

INSTRUMENTOS DE VIENTO, PERCUSION Y VARIOS

GARIJO

Santiago, 8
Teléfs.: 248 17 94 - 248 05 13
MADRID - 13

GARRIDO-BAILEN

Mayor, 88
Bailén, 19
Teléf.: 248 28 29
MADRID-13

LETURIAGA

Corredera Baja, 23
Teléfs.: 222 45 08 - 232 73 55
MADRID - 13

LLUQUET

Avda. del Oeste, 43
Teléf.: 22 73 45
VALENCIA-1

REAL MUSICAL

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

INSTRUMENTOS DE ARCO

Violines - Violas - Violonchelos
y Contrabajos

GARIJO

Santiago, 8
Teléfs.: 248 17 94 - 248 05 13
MADRID - 13

MATERIAL DIDACTICO MUSICAL

ENRIQUE KELLER

Apartado 15
Teléf.: 85 14 45
ZARAUZ (Guipúzcoa)

GARIJO

Santiago, 8
Teléfs.: 248 17 94 - 248 05 13
MADRID - 13

GARRIDO-BAILEN

Mayor, 88
Bailén, 19
Teléf.: 248 28 29
MADRID-13

LLUQUET

Avda. del Oeste, 43
Teléf.: 22 73 45
VALENCIA-1

REAL MUSICAL

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

EDITORES, LIBROS Y PARTITURAS

EDICIONES QUIROGA

Alcalá, 70 Canuda, 45
Teléf.: 276 39 50 Teléf.: 231 08 86
MADRID-9 BARCELONA-2

EDITORIAL ALPUERTO

Caños del Peral, 7
Teléf.: 247 01 90
MADRID-13

GARRIDO-BAILEN

Mayor, 88
Bailén, 19
Teléf.: 248 28 29
MADRID-13

HAL LEONARD DE ESPAÑA, S.A.

Talleres, 9, pral.-A.
Teléfs.: 302 27 44 - 302 25 92
BARCELONA-1

REAL MUSICAL

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

DISCOS, CASSETTES Y CARTUCHOS

BASF

Paseo de Gracia, 99
Teléf.: 215 13 54
BARCELONA-6

DISCOPHON

Valencia, 288
Teléf.: 215 13 70
BARCELONA-7

DISCOS C.B.S.

Avda. Generalísimo, 25
Teléfs.: 455 38 45 - 455 40 26
MADRID-16

DISCOS COLUMBIA

Libertad, 24
Teléf.: 221 10 95
MADRID-4

EMI-ODEON

Tuset, 23-25 Plaza Ramales, 2
Teléf.: 227 31 81 Teléf.: 242 52 07
BARCELONA-6 MADRID-13

ENSAYO

Zaragoza, 16, 3.º-5.ª
Teléf.: 217 55 80
BARCELONA-6

FONOGRAM

Avda. América/Hernández de Tejada
Teléf.: 267 42 00
MADRID-27

HISPAVOX

Torrelaguna, 64
Teléf.: 415 23 04
MADRID-27

HI-FI

ATAIO INGENIEROS

Enrique Larreta, 12
Teléfs.: 733 05 62 - 733 37 00
MADRID-16

COMERCIAL EAR

Av. de Sarriá, 67 - bis
(esquina Taquígrafo Garriga)
Teléf.: 239 31 03
BARCELONA (15)

COMERICA HI-FI

General Cabrera, 21
Teléfs.: 270 28 51 - 279 80 21
MADRID - 20

EAR

H. Fournier, 21
Teléf.: 25 34 11
VITORIA

EUDEL

Ventalló, 76
Teléfs.: 213 70 76 - 257 62 03
BARCELONA-13

FOX

Calle Alta, 60
Teléf.: 23 97 66
SANTANDER

GERMAN INDUSTRIAL

Consejo de Ciento, 368
BARCELONA-9

MABEL

Ripollés, 84
Teléf.: 235 40 00
BARCELONA-13

PROSON

Rda. General Mitre, 174
Teléf.: 211 85 04
BARCELONA-6

REIEL

Manigua, 50
Teléfs.: 340 08 00 - 340 07 16
BARCELONA-16

VIETA

Bolivia, 239
Teléfs.: 307 47 12 - 307 47 16
BARCELONA-6

MECANICOS AFINADORES

GARRIDO-BAILEN

Mayor, 88
Bailén, 19
Teléf.: 248 28 29
MADRID-13

MAXPER, S.A.

Carretera de Andalucía Km. 12, 600
Teléfs.: 695 91 00 - 04 - 08
GETAFE (Madrid)

REAL MUSICAL

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

RINCON MUSICAL

Plaza de las Salesas, 3
Teléfs.: 419 59 14 - 419 29 19
MADRID - 4

PIANOS
BECHSTEIN

Erard

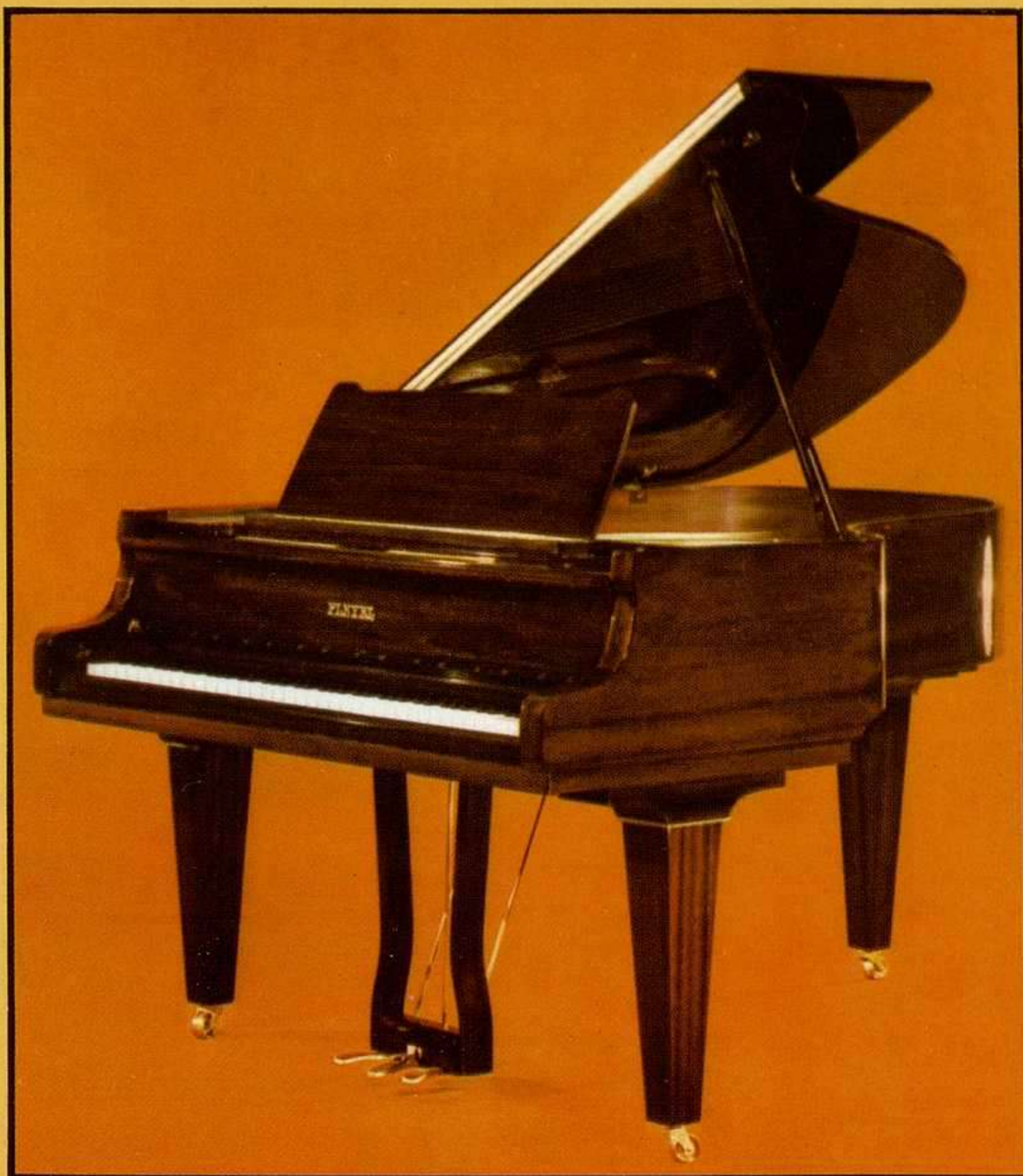
GAVEAU

PLEYEL

SCHIMMEL[®]

KAWAI

ZENDER



Las
grandes marcas
reunidas en

GARRIDO • BAILEN

Mayor, 88 - Bailén, 19 - Tel.: 2 42 45 01/2
MADRID - 13



ORGANOS

TODA LA
GAMA DEL
INCONFUNDIBLE
SONIDO
HAMMOND

BECHSTEIN *Erard* PLEYEL GAYEAU
SCHIMMEL® KAWAI zender

Arránquele mil notas a este anuncio.

Haga hablar a estos pianos.
Arránqueles una briosa entrada
de Beethoven.

Una poética melodía de Schumann.

Una polonesa de Chopin.

Un ondulante vals de Strauss.

Una marcha mendelssohniana.

El último pentagrama de Stravinsky.

O cualquier ritmo de hoy.

O cualquier ritmo de mañana.
Son todos pianos con alma de
solista.

Como sus marcas.

Marcas que sólo RODAMILANS
puede ofrecérselas reunidas.

Siéntese delante de este anuncio.

Y pulse la tecla acertada
para comprarse un buen piano.

RODAMILANS

IMPORT - EXPORT

La tecla que hay que pulsar para comprarse un piano.

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

BILBAO-8



Distribuidores en:

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