

# RITMO

AÑO XLVIII • NUM. 476 • NOVIEMBRE 1977 • PRECIO: 100 PTAS.

MARIA CALLAS  
"IN MEMORIAM"  
F. CHOPIN:  
UNA ROMANZA CON PALABRAS



## HOMENAJE A BEETHOVEN CL ANIVERSARIO

Sesión continuada de conciertos desde las 6  
horas de la tarde hasta las 12h. de la noche  
en el Teatro Lope de Vega.

3 de diciembre 1977

OBRA CULTURAL CAJA DE AHORROS PROVINCIAL SAN FERNANDO DE SEVILLA  
EN COLABORACIÓN CON TEATROS NACIONALES Y FESTIVALES DE ESPAÑA

CARLOS GUSTAVO

© 1977 por Caja de Ahorro de San Fernando, S.A.

marathon  
beethoven  
en sevilla





# HAZEN

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

August Forster

Bluthner

Rameau

Rönisch

Steinway & Sons

W. Hoffmann

Yamaha

Zimmermann

Wurlitzer

Juan Bravo, 33

Telfs. 411 28 48 - 411 24 06

MADRID -6



# RITMO

FUNDADA EN 1929 AL SERVICIO DE TODA LA MUSICA

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

AÑO XLVII • NOVIEMBRE • NUM. 476

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

Dirección telegráfica: RITMO-Madrid

Redacción para Cataluña:

Vía Layetana, 40. Barcelona-3. Teléfono 310 29 64

Precio suscripción. ESPAÑA: Año, 1.000 ptas.

Número suelto, 100 ptas. Atrasado, 125 ptas.

EXTRANJERO: Año, 15 dólares USA.

Depósito legal: TO-2-1958

Edita: RITMO, S. A.

Francisco Silvela, 15. MADRID-6

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

Fundador: Fernando Rodríguez del Río.

Director: Antonio Rodríguez Moreno.

Subdirector: Angel-Fernando Mayo Antofianzas.

#### 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 Piiego. Diseños portada: J. Azurmendi.

## Sumario

	Págs.
EDITORIAL: Comienzo de curso ... ..	5
Noticias ... ..	6
Avance de información internacional, por Fernando Peregrín Gutiérrez ... ..	8
El correo de RITMO ... ..	10
Música en vivo, por José Luis Pérez de Arteaga ... ..	12
Mariana de Martínez, por Andrés Ruiz Tarazona ... ..	17
María Callas, «in memoriam», por Gonzalo Alonso Rivas, con la colaboración de Roberto Andrade Malde ... ..	23
Federico Chopin: Una romanza con palabras, por Luis Jiménez Clavería Iglesias ... ..	33
La discoteca básica (8), La Traviata, por Angel Carrascosa Almazán ... ..	44
Discos editados: relación confeccionada por Angel Carrascosa Almazán ... ..	47
CRITICA DISCOGRAFICA ... ..	49
Ofertas EMI, Fonogram, Hispavox y Polydor: Boris Godunov, de Mussorgsky, por Semkov, según Lamn y Lloyd-Jones. Nueve orquestas para Beethoven y un gran director de su música, Rafael Kubelik. Paulus en el comienzo del «eterno» retorno a Bach. Algunos cuartetos de Haydn, ¡bien venidos sean!. Saúl, de Haendel. Cuando el oratorio linda con la ópera. Versiones comparadas del Tríptico pucciniano. Un Vivaldi interesante que merecía mejor presentación. Verdi: Macbeth y Claudio Abbado. Las Romanzas sin palabras, de Mendelssohn. A la búsqueda del siglo XIX y del romanticismo perdido. Desvaída aportación de Accardo a la obra violinística de Bach. Escriben: José Luis García del Busto, Enrique Pérez Adrián, Angel F. Mayo, Pablo Cano Capella, «Martin Codax», Gonzalo Alonso Rivas, Roberto Andrade Malde y Luis Jiménez Clavería.	
Otros estudios: A la búsqueda de la Música de Galicia, por Xoan M. Carreira ... ..	60
Otras críticas, por Enrique Pérez Adrián, Luis Jiménez Clavería, José Luis García del Busto y Agustín Muñoz ... ..	61
Las tribulaciones del editor de un álbum para catalogar discos ... ..	64
Hi-Fi para todos (2). Aspectos del sonido.	
Magnetófonos, certamen Hi-Fi en Chicago, por Alfredo Orozco ... ..	66
Música en España (III):	
Salvador Brotons, premio de Composición de la Orquesta Nacional de España, por J. Cruells ... ..	68
Gran Teatro del Liceo de Barcelona: Temporada Lírica 1977-78, por F. P. G. ... ..	69
De Madrid, al cielo: Cal y arena, por Arturo Reverter ... ..	71
CRONICAS NACIONALES:	
La Opera de Oviedo, en peligro, por Pedro Luis Menéndez.	74
Valencia, iniciación de la temporada, por Luis Martínez Richart ... ..	75
Cinco años al servicio de la Música: Obra cultural de la Caja de Ahorros Provincial San Fernando, de Sevilla, Orquesta Bética Filarmónica, por S. G. ... ..	77
Galicia: Polémica en torno al Conservatorio Profesional de Música de Vigo, por X. Macías Alonso ... ..	78
Carta dirigida por 350 firmantes al Alcalde de Vigo ... ..	79
Otras crónicas nacionales ... ..	80
Directorio comercial ... ..	81

## Nuestra portada

Numerosos han sido los actos conmemorativos del 150 aniversario de la muerte de Beethoven celebrados a lo largo y a lo ancho de nuestra geografía durante el presente año, de los que, en gran parte, hemos dado cumplida cuenta en nuestras páginas. En las de este número traemos a nuestra portada el cartel anunciador del «Marathon» Beethoven, singular manifestación beethoveniana, con un programa de seis horas de duración, con las agrupaciones sinfónico-corales sevillanas como base, acto organizado y patrocinado por la Caja de Ahorros Provincial de San Fernando, de Sevilla, y que prácticamente clausura la celebración de la efemérides en nuestro país y del que ofrecemos más amplia información en la crónica sevillana.



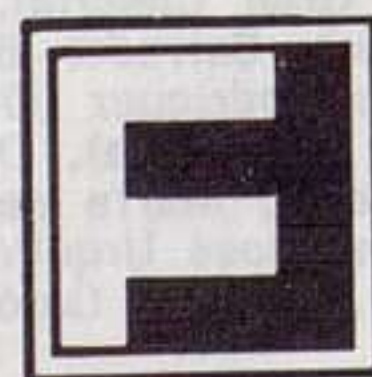


# todos los sonidos de una gran orquesta

El órgano electrónico más completo. Ofrece más posibilidades de interpretar música. Es como tener la mayor orquesta. Permite obtener los sonidos de instrumentos de viento, cuerda, y de percusión. Partner 259-R FARFISA posee mil recursos sonoros: Arpeggios automáticos, bajos y acordes rítmicos, etc. Póngase al teclado de FARFISA. Suena la mayor orquesta.

**ENRIQUE  
KELLER, S.A.**  
ZARAUZ (GUIPUZCOA)

# PARTNER 259/R



# FARFISA

## DISTRIBUIDORES

- UNION MUSICAL ESPAÑOLA, S. A.**—Carrera de San Jerónimo, 26 - MADRID-14  
**Pedro LETURIAGA.**—Corredera Baja, 23 - MADRID-13  
**RINCON MUSICAL.**—Pza. de las Salesas, 3 - MADRID-4  
**CASA GARIJO.**—Santiago, 8 - MADRID-13  
**CASA ARILLA.**—Zapatería, 58 - PAMPLONA  
**CASA NEW-PHONO.**—Gral. Primo de Rivera, 37 - BARCELONA-2  
**Emilio JUAN.**—Almirante Cadarso, 3 - VALENCIA  
**José SAVALL.**—Avda. de Jijona, 8 - ALICANTE  
**José Antonio JIMENEZ.**—Sagasta, 2, dpdo. (Entrada por Pza. Calvo Sotelo) - CADIZ  
**MUSICAL-47.**—Gral. Sanjurjo, 47 - LA CORUÑA  
**CASA DE LA MUSICA.**—Carretería, 59 - MALAGA  
**Antonio CALLEJA.**—Joaquín Costa, 3 - GRANADA  
**MUSICAL PORTOLES.**—Enmedio, 152 - CASTELLON DE LA PLANA  
**ARPEGIO, S. L.**—Madre Rafols, 19 (Los Remedios) - SEVILLA



## COMIENZO DE CURSO

Aunque el cañamazo oficial del país se ajuste de otra manera, es evidente que el ciclo anual de la vida española no se corresponde con el calendario. Hoy comienza con cada otoño y concluye por los aledaños del estío, cuando se produce la diáspora estudiantil y de la farándula y se inicia la de nuestra extendida clase pseudomedia. Ello nos demuestra que el ciclo anual español es en la actualidad de ritmo predominantemente urbano, y no ha de extrañar que haya arrinconado al viejo y vivaldiano ciclo natural de las comunidades rurales.

La Música, en cuanto fenómeno organizativo ya casi exclusivamente urbano, ha comenzado así en octubre el ciclo o curso 1977-78. Y lo ha comenzado chirriante, con las espadas fuera de su vaina, con algunos «estrenos» que aún no se sabe lo que darán de sí, y numerosas «reposiciones» que pretenden sobrevivir al relativo cataclismo de 15 de junio y al seísmo local de 27 de agosto —fecha esta última de creación de la Dirección General de Música— con el simple revoco de la fachada. Al fin y al cabo, es comprensible, si bien no justificable, que quien ya aceptó en su día voluntariamente «el papel de perenne flor de plástico colocada encima de la losa que aplasta, hoy como ayer, la vida musical de España» (1), entienda su presencia y su función en el único sentido que tiene la voz perenne: continuo, incesante.

En este número recogemos los ecos —pues han faltado una vez más las voces— de la reciente gira de la Orquesta Nacional por Italia, excursión que se cerró en Madrid con tumulto, amenazas de plante, dimisiones, contradimisiones y admoniciones de la superioridad. El motivo inmediato, al parecer, fallos repetidos de organización, que convirtieron el viaje en carrera de obstáculos. Las causas profundas, creemos que otras ya añejas y conocidas, prestas a aflorar cuando la harina se vuelve mohína. También han llegado a este número los estruendos en torno al Conservatorio Profesional de Vigo y la gestión de su directora. Con independencia de que la parte cuestionada quiera hacer uso —quizá en forma y con fondo convincentes— del turno de réplica a que tendría derecho y le ofrecemos espontáneamente desde ahora mismo, es obvio que en un clima tan hostil va a ser difícil que el Centro pueda desarrollar a corto plazo una labor positiva. Hace poco el diario *El País* informaba de otra denuncia colectiva contra el director del Conservatorio Superior de Bilbao, fundamentada no en la crítica a su labor, sino en la carencia, al parecer, de títulos académicos reglamentarios. Al hilo de nuestras consideraciones de hoy, y dejando bien claro el derecho de toda organización reglada a oponerse al intrusismo, RITMO recuerda —y revela ahora a los lectores— que a comienzos del curso 1976-77, a raíz de hacer crisis la Orquesta Sinfónica de Bilbao, la misma o parecida denuncia llegó a nuestra Redacción con pretensiones de publicación, y no fue aceptada, porque nuestra Revista no quiere ser terreno de peleas callejeras ni «ring» donde estén permitidos los golpes bajos.

Estos ejemplos espigados de aquí y de allá nos anuncian que el curso se inicia, efectivamente, con tanta o mayor conflictividad potencial que el precedente. La situación general del país y la específica de la vida musical propician que así sea. Cuando apenas se ha comenzado a intentar instalar la planta de cuidados intensivos, resulta que al enfermo comienzan a fallarle alarmantemente las constantes vitales. Hay que insistir en el gran paso que puede llegar a ser la Dirección General de Música en el marco de un Ministerio de Cultura dispuesto realmente a ganar la credibilidad de administradores y administrados. Pero las contradicciones, y los deterioros, son tan evidentes como graves. Entre aquéllas hay que detectar el entusiasmo musical «in crescendo» de Televisión Española: conciertos casi todos los días, ópera todas las semanas, filmes y series nacionales y extranjeros, cafés-concierto, abundancia inusitada en la programación, hasta el extremo de que el español desinformado y «despojado» de su fútbol nuestro de todas las fiestas de guardar se encuentra a veces con los dos canales ocupados por la «murga esa de la música». «¿Pero qué quieren» —exclamarán las «víctimas» de nuestra incompreensión—. «¡Antes, que si no había Cultura ni Música y sobraba fútbol; y ahora, que si no hay fútbol y sobran Música y Cultura!» Bien; lo que queremos ya lo diremos cumplidamente en otra oportunidad, cuando el transcurso de un prudencial plazo nos permita detenernos en remansos de este torrente musical pretendidamente culto. Lo que no queremos de ninguna manera, ya lo hemos dicho en nuestro número 474 (2): el conjunto de la producción «cultural» El mundo de la música, que ha concitado duras críticas públicas sin otra eficacia, hasta el presente, que el traslado del concurso-cobertura a la más disimulada tarde del martes. A lo mejor la desaparición de la producción «cultural»

rebajaba el converso fervor musical de Televisión Española. ¡Quién sabe!

Ahora bien, los deterioros ciertos y las insuficiencias patentes son aún más peligrosos que las contradicciones. Por ejemplo, no parece que la actividad de las Orquestas estatales y sus respectivos Coros vaya a ser programada y coordinada por un poder decisorio común. Tampoco el Consejo Superior de Música tiene definidas, al menos públicamente, su organización, composición y funciones. ¿Va a desarrollar actividades que contemplen el hecho total de la vida musical de España? ¿Cómo va a articularse con la Dirección General de Música? ¿Cuáles van a ser sus relaciones con el Ministerio de Educación y Ciencia? Con este último interrogante llegamos a la cruz de los caminos futuros de nuestra Música, que es su enseñanza. Esta materia no ha sido transferida al Ministerio de Cultura. Continúa dependiendo razonablemente del Ministerio de Educación y Ciencia, pero sin Organismo rector propio, adecuado y directamente responsable. Surgen nuevos interrogantes: ¿Quién ha asumido la administración general de esta enseñanza? ¿Quién ha intervenido en su nombre en la dura lucha por los Presupuestos para 1978? ¿Quién ha trazado las directrices para el nuevo curso? Nos tememos que nadie tenga la respuesta, o que ésta sea muy penosa. Lo cierto es que la situación es tan mala que ya no se trata de resolver el problema de la enseñanza de Música en los Institutos Nacionales de Bachillerato, que fue fuente de conflictos el curso pasado; se trata de que la estricta enseñanza en los viejos Conservatorios ha sumado a sus tradicionales males la infecunda soledad del desgobierno, y ya puede anticiparse que 1978 será en este campo un año perdido y, como todo lo perdido, difícilmente recuperable.

Política y Administración suelen interferirse inconvenientemente, en España, sin llegar a conocerse a fondo. Entre nosotros suele hacerse mucha política y administrarse poco y deficientemente. El momento general actual es de exacerbación de la Política y de crisis de la Administración. Pues bien, la enseñanza de Música va a entrar en crisis total, porque está sin ambos motores, y así es imposible que marche. Hay que insistir en que la creciente parálisis administrativa de Madrid alcanza uno de sus puntos álgidos en este entristecido sector de la vida musical, y las regiones, países, comunidades —cualesquiera que sea su denominación— tardarían años para generar, consolidar y sostener una Administración propia capacitada para asumir el hecho musical culto en todas sus dimensiones y con todas sus consecuencias, en el supuesto de que existiera ya una política descentralizadora operativa, que no existe ni en forma de proyecto: así, los años van a contarse por lustros, si es que llegan a contarse. Mientras tanto, sin política ni administración de la enseñanza de Música, a pesar de la amplísima matrícula de estudiantes, se sentirá la no alta calidad media de nuestros músicos, y sin buenos músicos no habrá realmente Música, y sin Música tangible y presentable va a ser difícil que a la larga tenga contenido y se justifique una organización para una política musical fantasmagórica.

Llegados aquí, comprobamos que hablar de «comienzo de curso» es casi un sarcasmo. Porque ustedes nos dirán cómo en 1978 van a ponerse los primeros fundamentos para el logro y mantenimiento a medio plazo de esas imprescindibles orquestas regionales a que se refería el Comisario de la Música en nuestro número del pasado junio, esas orquestas que ahora se predicen como panacea poco menos que al alcance de la mano por algunos partidarios de la autoperennidad. Para que haya de verdad orquestas tiene que haber desde el principio enseñanza. Estamos una vez más en una de las desoladas encrucijadas de un país que casi nunca ha sabido lo que quiere ni lo que le conviene, y que, en consecuencia, tampoco ha sabido ni sabe cómo conseguirlo. Por ver si hay forma de introducir un rayo de luz orientador entre las tinieblas, vamos a concluir hoy con la transcripción de la conclusión B. 4.18 del extenso informe que, bajo el patrocinio de la Federación Internacional de Productores de Fonogramas y Videogramas, preparó Egon Kraus, en 1975, para el Consejo Internacional de la Música (UNESCO), con el título *La enseñanza Musical dentro y fuera de las Escuelas: clave del futuro*: «La sociedad debe ser consciente de que sólo a través de una asociación continua y permanente con la Música se puede valorar el potencial musical como un factor humanizante, y que tal asociación representa una importante contribución para la felicidad del individuo. La educación musical debe empezar lo antes posible (antes y durante los años del colegio) y continuarse a lo largo de toda la vida».

Ciertamente, sólo desde la plena aplicación de esta recomendación podremos llegar a hablar sin eufemismos de verdaderos «comienzos de curso». Por el momento, hablemos sin circunloquios, aunque no nos guste, de «reanudación general de hostilidades».

(1) RITMO, número 469, marzo de 1977, editorial.

(2) Agosto-septiembre de 1977, editorial.



# NOTICIAS

## BREVE AVANCE DEL PROGRAMA DE LA ORQUESTA CIUDAD DE BARCELONA

La próxima temporada de la Orquesta Ciudad de Barcelona promete ser de mucho interés, y esperamos que, como en años anteriores, seguirá el camino trazado bajo la dirección del maestro Ros-Barbá, un camino de superación total, pues estamos seguros que ahora, con la "Generalitat", se prestará un mayor apoyo a esta magnífica formación. La programación, como cada año, ha sido meticulosamente cuidada. Se observa la presencia de autores contemporáneos en mayor número que en años anteriores; así, podremos escuchar obras de Manuel Valls, Leonardo Balada, Narciso Casanovas, Juan Guinjoan, Joaquín Homs, Alberto Sardá, José María Mestres-Quadreny, José Cercós, María Teresa Pelegrí, Jorge Alcaraz, Miguel Angel Coria, Javier Montsalvatge, Falla, Eduardo Toldrá. Como directores, nueve conciertos por el titular, Antoni Ros-Marbá; y en los demás conciertos alternarán Paul Capalongo, Rafael Ferrer, Eric Bergel, Mario Rossi, Marius Yansons, Sergiu Comisiona, Alberto Blancafort, Juan Guinjoan, Salvador Mas y Enrique García Asensio. Como artistas invitados, el Coro Nacional de España, junto con Ana Higuera; Arlette Chedel, Kurt Equiluz y Thomas Thomaske; Mirel Iancovici, Leon Spier, Nell Gotkowsky, Quartet Tarragó, José Trotta, a quien se le tributa un merecido homenaje; junto a la Coral de Sant Jordi, Alesis Weisenberg, María José Pires, Myrian Fried, Eulalia Solé, Paul Tortelier, Coro de RTVE, Bruno L. Gelber, Anny Fisher, Carlos Santos, Coro Madrigal, Agustín León Ara, Gonzalo Comellas, Isabel Garcisanz y Jean Pierre Rampal. También será estrenada la obra ganadora del Concurso Internacional del X Aniversario de esta Orquesta, titulada *Metamorphosis I*, de Enric Raxach, autor de gran prestigio internacional. Diecinueve conciertos, en los que participarán numerosos autores y solistas nacionales, todos de gran interés, entre los que destacamos el homenaje a José Trotta y la presentación de un joven director, Salvador Mas, por la que existe mucha expectación.—P. I.

## PRESENTACION DE LA S. I. E. M. - I. S. M. E.

El 4 de octubre de 1977 tuvo lugar, en el Centro Cultural "Villa de Madrid", el acto de presentación de la Sección Española de la Sociedad Internacional para la Educación Musical (I. S. M. E.).

El I. S. M. E. es una sociedad fundada por la UNESCO en 1953 para difundir internacionalmente la educación musical a todos los

niveles. La Sección Española tratará de intercambiar información internacional en la materia y aportar la experiencia de otros países para impulsar y relanzar la educación musical en España, que atraviesa uno de los momentos más críticos de su siempre débil historia. Alma de la iniciativa y su realización es la pianista y profesora Rosa María Kucharsky.

El acto de presentación fue realizado por Enrique de la Hoz, en presencia de S. M. la Reina Doña Sofía, quien una vez más quiso estar con las gentes de la música y en el comienzo de una actividad que puede llegar a ser útil en la real mejora de las condiciones en que se desenvuelve la vida musical del país.

## RECITALES EN LA FUNDACION JUAN MARCH

Si el día 26 de octubre tuvo lugar el importante homenaje al insigne maestro guitarrista Regino Sáinz de la Maza, la actividad musical de la Fundación March se centra, durante el mes de noviembre, en un ciclo de cinco recitales, en el que las sopranos María Orán, Carmen Bustamante, Montserrat Alavedra, Ana Higuera y el tenor Manuel Cid, acompañados por Ana María Gorostiaga o Miguel Zanetti, dedican sendos programas monográficos a "lieder" de Schumann, Brahms, Wolf, Strauss y Mahler, ofreciendo de esta forma un bello y amplio panorama de capítulo tan increíblemente desatendido entre nosotros cual es el del "lied" romántico.

## ACTIVIDADES DEL L. I. M.

Se ha iniciado ya el ciclo de conciertos que el L. I. M. (Laboratorio de Investigación Musical), grupo dirigido por el compositor y clarinetista Villa Rojo, va a ofrecer durante este curso musical en la sala pequeña del Centro Cultural de la Villa de Madrid. Distintas formaciones instrumentales van a servir unos programas bien interesantes que aportan desde obras prácticamente ignoradas de autores como Mendelssohn hasta la más estricta vanguardia, pasando por audiciones de los maestros ya clásicos de la composición contemporánea.

## MUSICA EN GUADALAJARA

La Institución Cultural "Marqués de Santillana", de Guadalajara, va a ofrecer durante el presente otoño un interesante ciclo de conferencias y conciertos que ha organizado Jesús Villa Rojo, y en el que van a repasarse los capítulos fundamentales de la evolución de la Música desde el Barroco hasta nuestros días.

## ACTIVIDADES DE ENCINAR Y EL KOAN

Después de trabajar durante el mes de agosto en Siena como ayudante de la clase de Composición de Franco Donatoni, de dirigir en concierto de fin de curso las obras de los alumnos más destacados y en la *Settimana Musicale* el estreno de su Opus 15, José Ramón Encinar prepara en Madrid las próximas actuaciones del grupo Koan, del que es director. A finales de octubre graban para RNE Domaines, de Boulez, y el Concierto para trompeta, de Jolivet, con la participación solista de A. Garcés y J. Foriscot, respectivamente. En el mes de noviembre actúan en el Centro Cultural de la Villa de Madrid —el día 15, con obras de Homs, Poulenc, Rivière, Berio y Stravinsky—, y para el Simo —el día 23, con obras de Maderuelo, Senosiain, Agúndez y Mestres-Quadreny—. En proyecto está la ejecución de Zuresko olerkia, de Luis de Pablo, así como la grabación para TVE de *Cesuras y Masque*, asimismo del maestro bilbaíno.

## MUSICA CORAL EN TOLOSA

En la ciudad de Tolosa se ha celebrado, entre el 23 de octubre y el 1 de noviembre, el IX Certamen de Canción y Polifonía Vasca para masas corales, bajo el patrocinio del Ministerio de Cultura, la Diputación de Guipúzcoa, la Caja de Ahorros de San Sebastián y el Ayuntamiento local. Actuaciones de corales infantiles, un cursillo de Pedagogía, recitales de órgano, de danza y una Mesa Redonda sobre la actualización del Canto gregoriano, con ponencia de Miguel Alonso, han sido algunas de las actividades paralelas a los concursos que tanto interés despiertan en el País Vasco, concursos cuyos resultados principales han sido los siguientes: primer premio de Canción vasca y "folklore" y de Polifonía, para voces mixtas, al Kammerchor Hausen, de Alemania (director, R. Pappert); primer premio en ambas especialidades, para voces iguales, a la Agrupación Coral Leidor, de Tolosa (director, Fernando Aizpurúa); accésit de Composición, a Luis Blanes.

El ya veterano certamen vasco puede ser un ejemplo a imitar por otros pueblos hispanos que se cuidan menos de la música a la hora de exponer y hasta de esgrimir sus peculiaridades autótonomas.

## REVELACION DE UNA VIOLISTA PORTUGUESA EN GINEBRA

Se ha celebrado en la ciudad suiza la 39 edición de los Concursos Internacionales de Ginebra, cuyo "palmarés" ha sido el siguiente: primer premio de viola, Ana Bela Chaves (Portugal); primer premio de oboe, J.-Ch. Gayot (Francia); primer premio

de canto femenino, K. Ciesiuki (Estados Unidos); segundo premio de canto masculino, R. Nalero-Franchia (Uruguay); segundo premio de piano, Y. Irizuki (Japón); segundo premio de tríos, para el Brunnen Trio (Japón). Enrique Franco, miembro del Jurado, escribió en su crónica para el diario *El País*: "En esta ocasión la figura fuera de serie, cuya carrera seguirá a partir de hoy un ritmo vertiginoso a través de triunfos fulgurantes, ha sido, sin discusión posible, la solista portuguesa Ana Bela Chaves. En el concierto final de los laureados, celebrado en el Victoria Hall, Ana Bela tocó de manera prodigiosa el Concierto para viola, de Bela Bartok. Obra difícil en todos los sentidos, no pareció serlo para la joven intérprete lusitana, dueña de un mecanismo más allá del mejor virtuosismo, ya que sirve a un pensamiento de una madurez anticipada a través de una calidad sonora absolutamente bella."

## FISCHER-DIESKAU Y SVIATOSLAV RITCHER, EN MOSCU

Luis del Llano es un aficionado a la Música grande por el tamaño—Luis "el alto", le dicen los bajitos, que a su lado somos todos—, por el corazón y por el entusiasmo. En "El Correo de RITMO", número 469, marzo de 1977, largó una andanada de las suyas a Arturo Reverter, de quien es amigo, por ciertas diferencias de criterio. "Fair play", que es lo bueno.

Hace unos días me hablaba de un viaje a Rusia, reciente, y me describía el tumulto público en torno a Fischer-Dieskau y S. Richter. "Cuéntanoslo para RITMO", le dije. Y aquí está su breve y "llano" relato, que tiene el valor de lo cordial, lo testimonial y lo sincero. Pienso que este tipo de "noticias en vivo" ofrecen siempre una enseñanza y ensanchan el horizonte de nuestra visión.

A. F. M.

Me sugiere mi buen amigo Angel Mayo, subdirector de RITMO, que dé una impresión sobre el concierto que me ha sido posible escuchar a dichos artistas (artistazos, diría yo) en Moscú.

Impresión, que no crítica al uso, no es ése mi fuerte ni sé escribir sobre ello; mis conocimientos musicales "técnicos" no pasan de algo de solfeo que hace ya bastantes años aprendí por puro "hobby" en compañía de unos amigos, uno de ellos Enrique Granados, nieto de nuestro gran compositor.

Pero tras muchos años de ir casi a todo lo que se da, pues algo se pega y entiende uno, creo yo. Mi actual profesión (guía de turismo) me permite, en el extranjero, asistir a muchos actos musicales, y dicho sea de paso, con una suerte loca para conse-



guir entradas cuando de acontecimientos, como el actual, se trata. Premio a la constancia, creo.

Podría citar unos cuantos: la Segunda sinfonía de Mahler, en 1967, Viena, con Bernstein dirigiendo a los conjuntos locales; un memorable programa de música rusa en el Royal Albert Hall, con el genial y único Stokowsky, ya con ochenta y ocho años a sus espaldas; dos Octavas de Bruckner, con Kempe y Horenstein; el Boris del Bolshoi; Klemperer en Viena, con Mahler, claro es (Novena), y creo que el último concierto dirigido por uno de mis "ídolos", Barbirolli, que en Roma dirigió una Primera de Brahms inolvidable por todo ello.

A éstos, y tal vez algún otro que no recuerdo, puedo añadir este concierto de Fischer-Dieskau y Ritcher, en un programa dedicado a Schubert.

Dos días después daban otro a base de Wolff, pero ese día figuraba en el Bolshoi Pique Dame, y Tchaikowsky es supersanto de mi devoción.

Volviendo al "acontecimiento", que hubo de prolongarse con seis "propis", pues no les dejaban ir, lo mejor, dentro del todo era el "ambiente", tanto dentro como fuera de la Sala Tchaikowsky, donde se celebró.

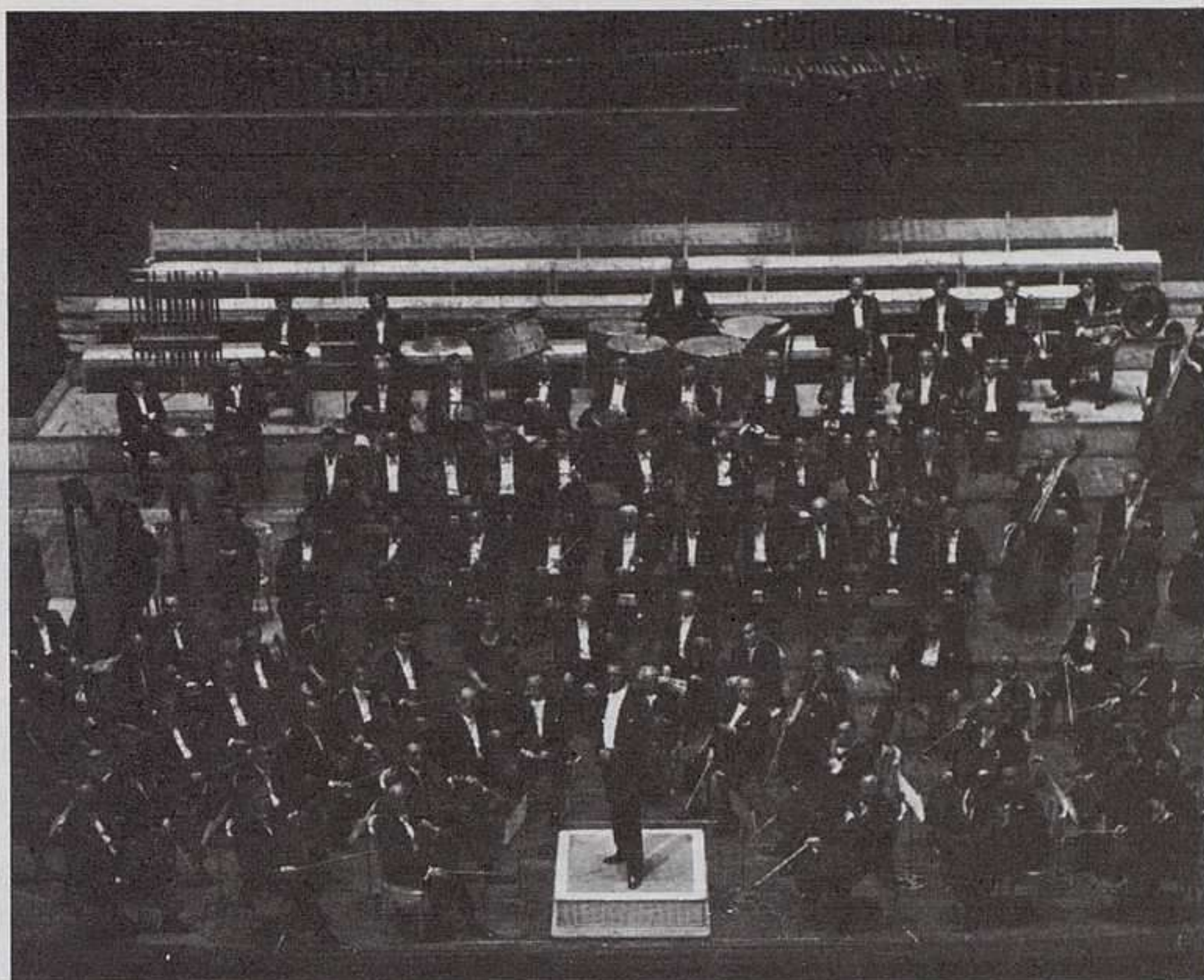
Cientos de personas nos apiñábamos tratando de conseguir un billete a toda costa. He de señalar que en la U. R. S. S. no hay reventa, haya o no billetes, pero nadie se aprovecha por ello; al menos yo lo puedo atestiguar.

Pero, eso sí, empujones, policías cogidos de la mano formando barrera, vallas que, al menor descuido de los "grises moscovitas", franqueaban muchachos sobre todo; a algunos les devolvían en volandas a la calle cuando les "trincaban". Vi a uno trepar por una ventana, ayudado arriba y abajo por sus amigos, sin que los guardias nada hicieran, pues bastante tenían con contener a la masa con o sin entrada. Parecía casi una manifestación "no autorizada", como se dice por Celtiberia.

En medio de este "fregao" pude conseguir una entrada, y, con ella en alto a guisa de salvoconducto, avanzar en tumulto hacia la puerta de acceso. Muchos años de jugar al rugby empujando en la "melée", creo me fueron de gran utilidad en este caso.

Dentro, lleno hasta los topes. A pesar de las "medidas de seguridad" que describo había mucha gente (jóvenes en su mayoría) en pasillos, escaleras y de pie, y que se supone las habrían burlado de tal o cual forma.

Después, el concierto, y el éxito ya mencionado. Pienso que el público, o, mejor dicho, el pueblo ruso tiene mucho que ver con el nuestro, apreciado ya en otras y diversas ocasiones; claro es, con rasgos propios, como el de entregar flores a los intérpretes; no sé cuántas recibieron Dieskau y Ritcher de las más diversas gentes: niños, estudiantes, "camaradas" soldados e,



ORQUESTA NACIONAL

inevitablemente, de la clásica viejecita rusa con el pañuelo a la cabeza

En resumen, una gran experiencia social y musical. ¿Para cuándo en Madrid?

Creo tendría muy parecidas características. — LUIS DEL LLANO.

#### GIRA ITALIANA DE LA ORQUESTA NACIONAL

La Nacional ha realizado, del 6 al 15 de octubre, poco antes del comienzo de su actual temporada madrileña, una excursión por algunas de las principales ciudades de Italia: Pescara, Roma, Perugia, Bolonia y Turín. Un concierto en cada una, menos en la penúltima, en donde se dieron dos. El mismo programa para las cuatro primeras: Amor brujo, El mar y Quinta sinfonía de Beethoven. En Turín se sustituyó esta obra por los Cuadros de una exposición. Al parecer, el éxito ha sonreído a la expedición, ya que la crítica italiana, con rara unanimidad, ha destacado la calidad general del conjunto, su vibración y en especial la cálida sonoridad de las cuerdas, elogiando también la seguridad y brillantez de la batuta de su titular, Frühbek de Burgos. El público italiano, según las crónicas, se ha entusiasmado después de cada actuación, encendiéndose particularmente con las obras españolas de "propina", el intermedio de La boda de Luis Alonso, entre ellas.

Hay que congratularse de este nuevo éxito en el exterior de una de nuestras orquestas, en este caso de la Nacional, que ha vuelto a tener uno de esos destellos que antes eran permanentes y definían su personalidad de estupenda formación. Sin embargo, este éxito se ha visto empañado en parte por algunas de las circunstancias que han contribuido precisamente a que el conjunto no sea hoy el de hace años, y que revelan una falta de cuidado en la organización, muy criticable. En primer lugar, ha de señalarse que el programa elegido no era el más indicado

para revelar todas las posibilidades de orquesta y director (ni Beethoven ni Debussy son autores que Frühbeck traduzca demasiado bien); y ello independientemente de la extraña mezcla de obras y estilos, algo corregida con la inclusión de la de Mussorgsky-Ravel. En segundo lugar debe aludirse a la poco afortunada planificación de la gira, realizada en muy escasos días y defectuosamente estructurada, hasta el punto de que inicialmente se había previsto una actuación española, en Liria, el día 5, y un concierto en Pescara el 6, sin posibilidad material para viajar y llegar a tiempo. Afortunadamente, lo de Liria se adelantó al día 2. Los alojamientos, en ocasiones sin concertar por completo, se ubicaron en localidades distintas a aquellas en las que estaba prevista la actuación, cosa realmente insólita y que incluso puede llegar a justificar la decisión de la Orquesta de no tocar en Bolonia, aunque, a la postre, sí se actuó, y con éxito. En suma, imprevisión una vez más. Imprevisión resaltada por la propia prensa italiana, y que desde luego no dejaba a buen nivel a los mentores de la Orquesta, incluido su titular. Las tensiones que, a pesar del triunfo en lo artístico, se han producido, han promovido un claro malestar, alguna que otra fricción y amagos de dimisiones. Las aguas, no obstante, y como suele suceder en estos casos, han vuelto a su cauce.

Este tipo de problemas, diferentes a los propiamente artísticos —que también los hay, como se ha apuntado y se apunta en estas mismas páginas—, tocantes a la organización interna, los viene arrastrando la entidad desde hace tiempo. Mientras no se resuelvan, no podremos empezar a vislumbrar esa "recuperación", lejos de la mera anécdota del éxito momentáneo, que todos deseamos para la Orquesta, y que con las nuevas disposiciones ministeriales, todavía desconocidas, quizá se promueva.

ARTURO REVERTER

## EXCELENTISIMA DIPUTACION PROVINCIAL DE ALICANTE

Instituto de Estudios Alicantinos

Sección de Música y Folklore

### CONCURSO COMPOSICION DE OBRAS PARA PIANO

La Música de un pueblo representa uno de los aspectos más destacados de la cultura del mismo. Por ello, el Instituto de Estudios Alicantinos de la Excelentísima Diputación Provincial, a propuesta de su Sección de Música y Folklore, convoca un concurso de composición de Obras para piano, obras que, basándose en el folklore musical de la provincia de Alicante, resulten susceptibles de formar parte del repertorio de pianistas profesionales.

Dicho concurso está dotado con un premio, que se concederá a la obra que resulte más meritoria, y teniendo en cuenta las siguientes

#### B A S E S

1.º El premio está dotado con veinticinco mil pesetas.

2.º Podrán participar en dicho concurso todos los compositores que lo deseen, pudiendo presentar cada uno, una o varias obras, con la condición de que sean inéditas.

3.º La forma de las obras presentadas será libre, en un solo movimiento, y con una duración de entre diez y veinte minutos aproximadamente.

4.º Los concursantes enviarán bajo un lema, al Instituto de Estudios Alicantinos, Sección de Música y Folklore (Palacio de la Excm. Diputación Provincial, Avda. General Mola, número 6, Alicante):

a) Tres copias, o fotocopias, de cada obra presentada.

b) En sobre cerrado, bajo el mismo lema que la obra presentada, los datos referentes a su filiación personal: nombre, apellidos, domicilio, nacionalidad y todos los demás que consideren convenientes.

5.º El plazo de presentación de obras finalizará el día 31 de mayo de 1978.

6.º El concursante, por el solo hecho de presentarse a este Certamen, acepta íntegramente las presentes Bases y la decisión del Jurado que tendrá carácter inapelable.

7.º El Jurado, que presidirá el Director del Instituto, estará compuesto por un representante del Instituto de Estudios Alicantinos y tres músicos de reconocido prestigio. Actuará de Secretario el Secretario Técnico del mismo.

8.º Una vez expirado el plazo de admisión de obras, se reunirá el Jurado, quien procederá a escoger la que merezca el premio fijado siendo su fallo inapelable, debiendo hacerlo público antes del 31 de agosto de 1978.

9.º El premio fijado será entregado al concursante una vez conocido el fallo del Jurado.

10.º Si, a juicio del Jurado, no existiese ninguna obra con méritos suficientes, se declarará desierta la presente convocatoria.

11.º El Instituto de Estudios Alicantinos podrá gestionar el estreno de la obra premiada, mediante la contratación de un pianista de reconocido prestigio, durante un concierto extraordinario patrocinado por dicha entidad o por la Excm. Diputación Provincial de Alicante.

12.º La propiedad de la obra premiada pertenecerá al autor, quien no podrá publicarla total o parcialmente sin hacer constar de modo expreso el premio concedido por el Instituto de Estudios Alicantinos.

13.º El Instituto de Estudios Alicantinos se reserva el derecho de su primera edición durante el plazo máximo de un año, sin que el autor devenga derechos económicos sobre la misma, pero sí recibirá cincuenta ejemplares gratuitamente.

14.º Todas las incidencias que ocurran en torno a este concurso serán resueltas, sin ulterior recurso, por el Jurado, cuya resolución o fallo será inapelable.

Alicante, septiembre de 1977.

La Presidente de la Sección de Música y Folklore,

AMPARO FERRANDIZ MORALES

V.º B.º:

El Director del Instituto de Estudios Alicantinos,

JUAN ORTS SERRANO



## FESTIVALES

### SALZBURGO

Festival de Pascua (19-27 de marzo 1978).

Operas: **Fidelio** (Beethoven), montaje de Herbert von Karajan, Günther Schneider-Siemssen y Georges Wakhevitch; **Il Trovatore** (Verdi), montaje de Karajan, Teo Otto y Georges Wakhevitch.

Conciertos: **La Creación** (de Haydn) y obras sinfónicas de Beethoven.

Intérpretes: Solistas, Coros de la Opera de Viena, de los Amigos de la Música, de Viena; Orquesta Filarmónica de Berlín. El director musical de todos estos acontecimientos es Herbert von Karajan.

Dirección: Festival de Pascua de Salzburgo, Festspielhaus, A-5010, Salzburg.

### ACONTECIMIENTOS PARA EL MES DE DICIEMBRE

#### AMSTERDAM

**Stadsschouwburg.** De Nederlandse Operasstichting. **Katarina Ismailova** (Shostakovich). Montaje de Aleksander Bardini y Eva Starowieyska. Dirección de Kazimierz Kord. Intérpretes: Rumowska, Morpurgo, Sarvari, Van den Berg, Blinkhof, Boer.

**Concertgebouw.** Día 10. Gran Sala. Orquesta Holandesa de Cámara. Antoni Ros-Marbá, director; Urszula Koszut, Isser Bushkin, solistas. Programa: **Sinfonía número 45, "Abschiedssymphonie"** (Haydn) y **Sinfonía número 14** (Shostakovich). Día 13, recital de Elly Ameling, con Dalton Baldwin, piano; Julia Studebaker, trompa, y George Pieter-son, clarinete. Programa Schubert. Días 14 y 15, Orquesta del Concertgebouw. Bernard Haitink, director; Maurizio Pollini, piano. El programa incluye: **Trois images** (Debussy) y **Concierto para piano número 4** (Beethoven).

#### BERLIN OCCIDENTAL

**Deutsche Oper.** Día 11, estreno de la nueva puesta en escena de **Falstaff** (Verdi) debida a Götz Friedrich y Timothy O'Brien y Tazeena Firth. Director, Michael Gielen.

**Philharmonie.** Orquesta Filarmónica de Berlín. Días 2 y 3, Seiji Ozawa, director. Coro de St. Hedwigs Kathedrale. Programa Bartok: **Música para cuerda, percusión y celesta**, y **El mandarín maravilloso**. Días 9, 10 y 11, Herbert von Karajan, director. **Sinfonía número 5** (Mahler). Días 17 y 18, Mstislav Rostropovich, director; Galina Wisnevskaya, solista. El programa incluye la **Sinfonía número 8**, de Shostakovich. Días 20 y 21, Yehudi Menuhin, director y solista. **Concierto para violín** (Elgar) —el di-



Colonia: Opernhaus.

rector será Anthony Ridley—, **The walk to the Paradise Garden** (Delius) y **Sinfonía número 2** (Beethoven).

#### COLONIA

**Opernhaus.** **El anillo del nibelungo** (Wagner). Reposición de la puesta en escena de Wieland Wagner. Hans Wallat, director. Intérpretes principales: Hannelore Bode, Randova, Schröder-Feinen, Cox, Mazura, McIntyre, Kelemen, Ridderbusch.

#### CHICAGO

**Orchestra Hall.** Orquesta Sinfónica de Chicago. Tres programas dirigidos por Daniel Barenboim. Días 1, 2 y 3, **Sinfonía número 5** (Bruckner). Días 8, 9 y 10, Robert Johnson, solista. Coro de la Orquesta. **Tres nocturnos** (Debussy) y **Te Deum** (Berlioz). Días 15, 16 y 17, Jean-Bernard Pommier, solista. **Mi-parti** (Lutoslawski), **Concierto para piano número 1** (Bartok) y **Sinfonía número 4** (Schumann).

#### FILADELFIA

**The Academy of Music.** Orquesta de Filadelfia. Días 1, 2 y 3, Eugen Ormandy, director; Isaac Stern, solista. **Muerte y transfiguración** (R. Strauss), **Concierto para violín** (Mendelssohn) y **Sinfonía número 4** (Brahms). Días 9 y 10, Eugen Ormandy, director; Martina Arroyo, Tatiana Troyanos, James McCracken y Martti Talvela, solistas. Temple University Choirs. **Requiem** (Verdi).

#### GINEBRA

**Victoria Hall.** Día 14. Orquesta de la Suisse Romande. Wolfgang Sawallisch, director. **Mi patria** (Smetana).

**Grand Théâtre de Genève.** Día 7, recital de Gundula Janowitz, con Irwin Gage al piano.

#### GLASGOW

**Theatre Royal.** **Die Meistersinger von Nürnberg** (Wagner). Montaje de Poutney y Maria Bjornson. Dirección de Alexander Gibson. Intérpretes: Gray, Livingstone, Cathcart, Clark, Winfield, Robertson, Royle, Fieldsend, Bailey Memsley, Rouleau, Donnelly, Sandison. Días 14, 17, 20, 22 y 31.

#### HAMBURGO

**Hamburgische Staatsoper.** Días 4 y 12, **Salomé** (R. Strauss). El reparto es el mismo que el anunciado en esta misma sección el mes pasado. **La bohème** (Puccini). Montaje de Joachim Hess y Herbert Kirchhoff. Representaciones los días 15, 18, 21 y 26, y también durante el mes de febrero. Miguel Gómez Martínez/Nello Santi, directores. Ellen Shade/Teresa Stratas, Sona Ghazarian/Edda Moser, Giacomo Aragall/Peter Dvorsky, Franz Grundheber/Vicente Sardinero, Hans-Otto Kloose/Ude Krekow, Robert Hale/Harald Stamm serán intérpretes. Día 6, recital de Janet Baker. Día 30, concierto en la Opera. Aldo Ceccato dirigirá la **Missa Solemnis** (Beethoven).

**Musikhalle.** Sala Grande. Días 11 y 12. Orquesta Sinfónica de la NDR. Georg Solti, director; Alfred Brendel, solista. Obras de Mozart y Bruckner.

#### HANNOVER

**Norddeutsche Rundfunk.** Grosser Sendesaal. Orquesta Sinfónica de la NDR. Bernhard Klee, director; Ottomar Borwitzky y Heinz-Otto Graf, solistas. Estreno mundial de una obra de Ruzicka, **Sinfonía número 1** (Beethoven) y **Don Quijote** (R. Strauss).

**Stadthalle.** Día 7, Lasalle Quartett; Lyn Harrell, segundo violonchelo. **Cuartetos de Haydn** y **Quinteto op. 163**

(Schubert). Este concierto tendrá lugar en la Beethovensaal. En la Kuppelsaal, día 4, recital de Janet Baker, acompañada al piano por Geoffrey Pratley. El día 18, Orquesta Sinfónica de la Radio de Stuttgart. Neville Marriner, director; Mstislav Rostropovich, solista. **Sinfonía KV 319** (Mozart), **Concierto para violonchelo** (Haydn) y **Sinfonía número 4, "Italiana"** (Mendelssohn).

#### LEIPZIG

**Thomaskirche.** Días 8, 10 y 11, **Oratorio de Navidad** (Bach). Orquesta Gewandhaus de Leipzig. Hans-Joachim Rotzsch, director; Regina Werner, Gisela Pohl, Peter Schreier y Hermann Christian Polster, solistas. Intervenirá el Thomanerchor.

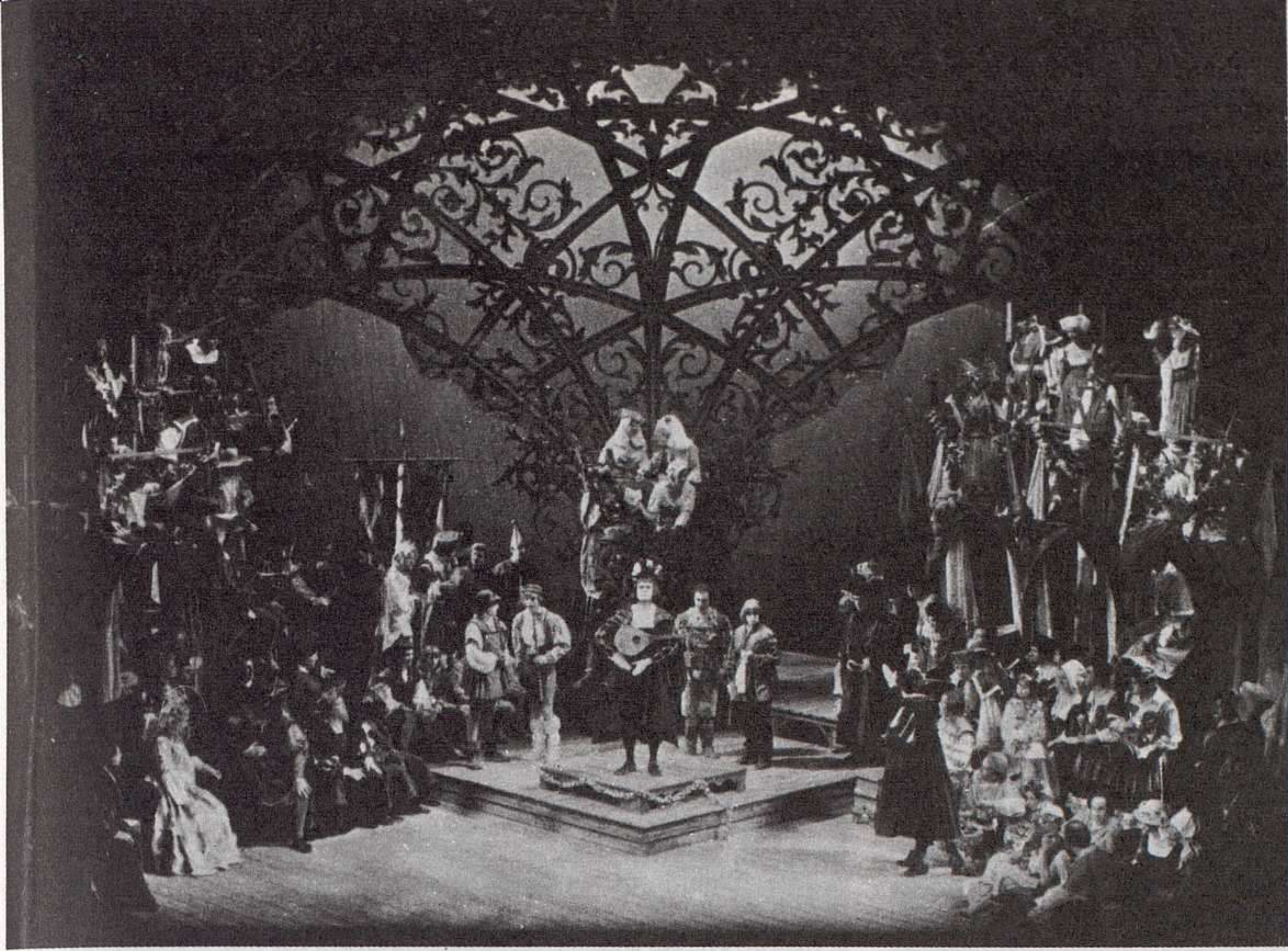
**Kongresshalle.** Días 29, 30 y 31. Orquesta Gewandhaus. Kurt Masur, director; Magdalena Falewicz, Gisela Pohl, Reiner Goldberg y Hermann Christian Polster, solistas. Gewandhauschor y Gewandhauskinderchor. **Novena sinfonía** (Beethoven).

#### LONDRES

**Covent Garden.** Royal Opera. Además de las obras ya reseñadas en nuestra edición de este "Avance" correspondiente al pasado mes, hay que reseñar el estreno de la nueva puesta en escena de **Die Fledermaus** (J. Strauss), realizada por Leopold Lindtberg y Julia Trevelyan Oman. En el foso, Zubin Mehta. En la escena, Kiri Te Kanawa, Judith Blegen, Hermann Prey, Benjamín Luxon y Robert Tear.

**Royal Festival Hall.** Día 4, Orquesta Sinfónica de Londres. Rafael Kubelik, director. **Sinfonía número 38, "Praga"** (Mozart), y **Novena sinfonía** (Bruckner). Día 5, Orquesta Filarmónica de Londres. Bernard Haitink, director; Stephen Bishop-Kovacevich, solista. **Mi-parti** (Lutoslawski), **Concierto para piano número 24** (Mozart) y **Sinfonía número 3, "Heroica"** (Beethoven). Día 6, Orquesta Sinfónica de Londres. André Previn, director; Elisabeth Söderström, solista. **Sinfonía número 36, "Linz"** (Mozart); Cuatro canciones de **Des Knaben Wunderhorn** (Mahler) y **Sinfonía número 7** (Prokofiev). Día 7, Orquesta Sinfónica de la BBC. Pierre Boulez, director; Phillis Bryn-Julson, Ortrun Wenkel, Kenneth Bowen, Anthony Rolfe Johnson, Ian Partridge, Siegmund Nimsgern, John Shirley-Quirk, Paul Hudson, solistas. BBC Singers y Coro BBC Symphony (hombres). **La Fiesta de Pentecostés** (Wagner), **Preludio al Génesis** (Schönberg) y **Oratorio: "Jacob's Ladder"** (Schönberg). Día 8, Orquesta Filarmónica de Londres. Bernard Haitink, director; John Lill, solista. **Sinfonía da Requiem** (Britten), **Rapsodia sobre un tema de**





Glasgow: Theatre Royal, Scottish Opera. Die Meistersinger von Nürnberg (Wagner).

Paganini (Rachmaninov) y **Primera sinfonía** (Brahms). Día 11, Orquesta Sinfónica de Londres. Karl Böhm, director; Liana Isakadze, solista. **Concierto para violín** (Brahms) y **Sinfonía número 4** (Tchaikovsky). Día 13, Orquesta Royal Philharmonic. Rafael Frühbeck de Burgos, director; Carlos Bonell, solista. **Danzas fantásticas** (Turina), **Pavana para una infanta difunta** (Ravel), **Concierto de Aranjuez** (Rodrigo), **Alborada del Gracioso** (Ravel) y **El pájaro de fuego**, "suite" de 1945 (Stravinsky). Día 15, Orquesta Philharmonia. Lorin Maazel, director; Vladimir Ashkenazy, solista. **Concierto para orquesta** (Raymond Premru), **Concierto para piano, KV. 467** (Mozart) y **Sinfonía número 41, "Júpiter"** (Mozart).

#### LOS ANGELES

**Dorothy Chandler Pavilion.** Continúa la visita de la New York City Opera hasta el día 11, inclusive. Entre las óperas figuran en este mes, **Carmen** (Bizet), **Voice of Ariadne** (Musgrave), **La Bohème** (Puccini) y **Ashmedai** (Tal). Los días 21, 22 y 23, Orquesta Filarmónica de Los Angeles. Andrew Davis, director; Frederica von Stade, Seth McCoy, Michael Devlin y Richard Stilwell, solistas. Los Angeles Master Chorale. **La infancia de Cristo** (Berlioz).

#### MILAN

**Teatro alla Scala.** Día 7, inicio de la temporada. Estreno de la nueva puesta en escena de **Don Carlos** (Verdi) de Ronconi y Damiani. Claudio Abbado, director. Intérpretes: Mirella Freni, José Carreras, Nicolai Ghiaurov, Piero Cappuccilli. Día 30, reposición del montaje de Zeffirelli de **Ballo in maschera** (Verdi), dirigido también por Abbado.

Verrett, Orazzova, Pavarotti y Cappuccilli figuran entre los principales intérpretes.

#### MUNICH

**National-Theater.** Bayerische Staatsoper. Día 5, tercer "Akademie-Konzerte". Orquesta del Teatro. Wolfgang Sawallisch, director; Peter Schreier y Hans Pizka, solistas. **Cantata "Ich armer Mensch, ich Slundenknecht"** (J. S. Bach), **Serenata para tenor, trompa y orquesta de cuerdas** (Britten) y **Quinta sinfonía** (Shostakovich). Día 18, estreno del nuevo montaje de **Werther** (Massenet) realizado por Kurt Horres y Andreas Reinhardt. Director, Jesús López Cobos. Brigitte Fassbaender, Plácido Domingo y Hans-Günter Nöker serán los principales intérpretes.

**Herkulesaal der Residenz.** Día 7, Orquesta Filarmónica de Munich. Gennady Rozhdestvensky, director; Garrick Ohlsson, solista. **Obertura para un festival académico** (Brahms), **Primer concierto para piano** (Brahms) y **Tercera sinfonía** (Schubert). Día 9, Orquesta Sinfónica de la Radiodifusión de Baviera. Rafael Kubelik, director; Monique Haas, solista. **Concierto para Orquesta** (H.-C. Martel, 1967), **Réveil des oiseaux**, para piano y orquesta (Messiaen) y **Prolegomena zu "Elisabeth Tudor"** (Fortner). Días 15 y 16, concierto-homenaje a Wolfgang Fortner en su setenta aniversario. Orquesta Sinfónica de la Radiodifusión de Baviera. Rafael Kubelik, director; Roland Hermann, Martin Häusler y David Knutson, solistas. Obras de Fortner: **Machaut-Balladen für Gesang und Orchester**, **The Creation** y **Prolegomena zu "Elisabeth Tudor"**. Se completa el programa con la instrumentación de Fortner de la obra, de Hugo Wolf,

#### Drei Gedichte von Michelangelo.

**Kongressaal des Deutschen Museums.** Día 9, repetición del programa anteriormente anotado para el día 7. Día 18, Orquesta de la Radio de Munich. Kurt Eichhorn, director; Helen Donath, Janet Perry, Claes H. Ahnsjö, Ferry Gruber, Raimund Grumbach, Nikolaus Hillebrand y Alexander Malta, solistas. Coro de la Radiodifusión de Baviera. Versión de concierto de **Das Christelflein** (Hans Pfitzner). Día 21, Orquesta Filarmónica de Munich. Hans Rudolf Zöbeley, director; Arlee Auger, Hertha Topper, Horst Laubenthal y Harald Stamm, solistas. Coros Philharmonische y Münchener Motettenchor. **Oratorio de Navidad**, cantatas 3-6 (Bach). Día 31, Orquesta Filarmónica de Munich y Coro. Jesús López-Cobos, director; Ortrun Wenkel y Raimund Grumbach —soprano y tenor sin designar aún—, solistas. **Novena sinfonía** (Beethoven).

#### NIZA

**Théâtre de l'Opéra.** Días 9 y 11, **Parisina del Este** (Donizetti), estreno en Francia. Montaje de Giuseppe de Tomasi. Dirección de Eve Queler. Intérpretes: Montserrat Caballé, Dalmacio Gonzáles, Vicente Sardinero.

#### NUEVA YORK

**Metropolitan Opera House.** Día 5, reposición por primera vez en la temporada en curso de **Der Rosenkavalier**, en el montaje de Nathaniel Merrill y Robert O'Hearn. Dirección musical de Leopold Hager. Intérpretes para ésta y siguientes funciones: Gwyneth Jones, Reri Grist, Yvonne Minton/Tatiana Troyanos, Neil Shicoff, Marinus Rintzler, Derek Hammond/Morley Meredith. Día 22, estreno de la nueva puesta en escena de **Tannhäuser** (Wagner) de Otto Schenk y Günter Schneider-Siemssen.

Dirección de James Levine. Intérpretes: Leonie Rysanek/Teresa Kubiac, Grace Bumbry, James McCracken/Richard Cassilly, Bernd Weikl y John Macurdy. El 28, reposición por vez primera esta temporada de **Il Trovatore** (Verdi) en el montaje de Nathaniel Merrill y Attilio Colonnello. Intervendrán: Martina Arroyo/Gilda Cruz-Romo, Mignon Dunn/Fiorenza Cossotto, Giorgio Merighi e Ingvar Wixell.

**Carnegie Hall.** Día 13, la Orquesta de Filadelfia con el mismo programa que presentan en su "casa" de Filadelfia los días 9 y 10. El 13, recital de Rudolf Serkin. El 29, The New York String Orchestra and Wind Ensemble. Alexander Schneider, director; Peter Serkin, solista. El programa, "all-Mozart".

**Avery Fisher Hall.** Orquesta Filarmónica de Nueva York. Cuatro programas dirigidos por Leonard Bernstein. Días 1, 2 y 3, Edith Mathis, Nancy Williams, Joseph Evans y Richard Gill, solistas; Wensminster Choir. **American Cantata** (Foss) y **Misa Teresiana** (Haydn). El día 6, la obra de Foss se sustituye por la **Sinfonía número 49** (Haydn) y **New Work for Clarinet** (Corigliano), estreno mundial, con Stanley Drucker como solista. Los días 8, 9, 10 y 13, la **Misa haydniana** se sustituye por la **Segunda sinfonía** de Schumann, y, finalmente, los días 15, 16, 17 y 20, Clamma Dale, Rosalind Elias, Nancy Williams, Neil Rosenhein, John Reardon y Donald Gramm, solistas. **Segunda sinfonía** (Schumann) y **An American Songfest** (Bernstein).

#### PARIS

**Théâtre National de l'Opéra.** Días 1, 5, 7, **Elektra** (Strauss), reposición del montaje de Everding y Majewski. Director, Marek Janowski. Intérpretes: Mastilovic, Saunders, Ludwig, Roney, Mazura, Soumagnas. También habrá funciones de **Das Rheingold** (Wagner) —día 14— y **Die Walküre** (Wagner) —días 19 y 23—. Estas obras se pondrán también en escena en otros meses con los siguientes elencos: para la primera, Dernesch, Eda-Pierre, Berbié, Ringart, Finnilä/Taillon, Robert Tear/Heinz Zednik, Pampuch, Steinbach, Adam, Mazura, Vento, Moll/Plishka, Salminen; el montaje se debe a Peter Stein y Karl-Ernst Herrmann; para la segunda, Knie, Dernesch/Saunders, Ludwig/Vilma, Schunk/Hofmann, Sotin/Mazura, Salminen/Moll; el montaje es de Klaus Michael Gruber y Eduardo Arroyo. El director musical será siempre Rolf Reuter.

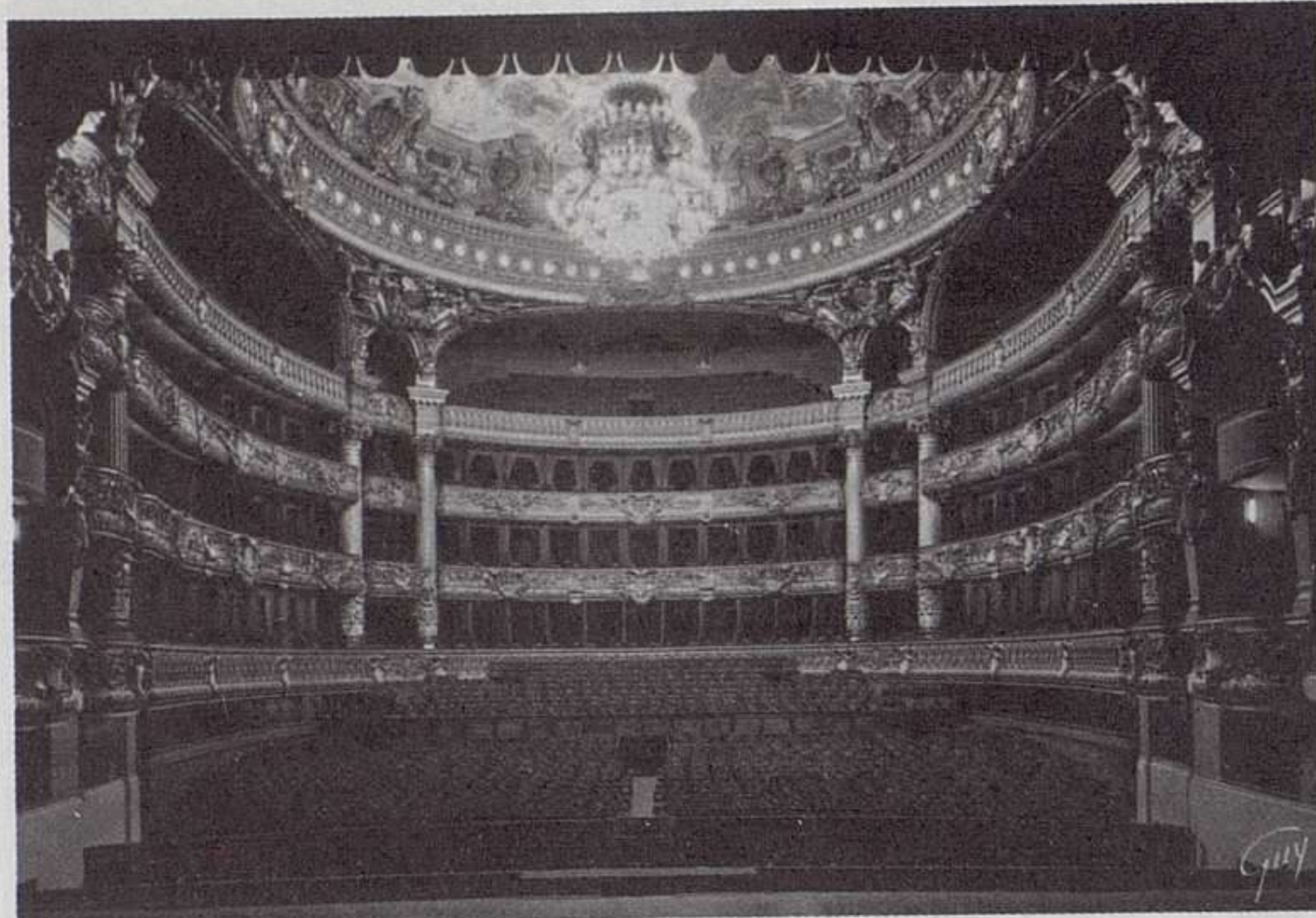
**Salle Pleyel.** Días 1 y 2, últimos conciertos del ciclo "Passage du XXe siècle" del IRCAM. Orquesta Sinfónica de la BBC. **Variaciones op. 31** (Schönberg) —director, Pierre Boulez—, **Zeitströme** (Zender) —dirigida por el autor—, **San Francisco Polyphony** (Ligeti) —director, Boulez— y **Gruppen** (Stockhausen) —directores, Masson y Zender—, compondrán el primer



programa. El segundo, dirigido por Pierre Boulez, será el siguiente: obra encargo de la BBC, estreno mundial, de Ferneyhough; **Concierto para dos pianos** (Berio), **Le soleil des eaux** (Boulez) y **Tres piezas para orquesta** (Berg). Bryn-Julson, soprano, y B. Canino y A. Ballista, dúo de pianos, solistas.

**Palais des Congrès.** Orquesta de París. Día 8, Seiji Ozawa, director. **Sinfonía número 7** (Mahler). Días 22 y 23, Lovro von Matacic, director; Maurice Bourgue, solista. **Sinfonía número 82**, "El oso" (Haydn), **Concierto para oboe** (Strauss) y **Sinfonietta** (Janacek).

**Théâtre des Champs-Élysées.** Día 5, Orquesta Nacional de Francia. Lorin Maazel, director. **Sinfonías números 5 y 7** (Beethoven). Día 10, la Orquesta de París repetirá el concierto correspondiente al día 8. Día 10, Orquesta Nacional de Francia. Lorin Maazel, director. **Pelléas et Mélisande** (Fauré), **Sinfonía** (Franck), **Iberia** (Debussy) y **La Mer** (Debussy). Días 15, 16 y 17, Orquesta de París. Seiji Ozawa, director; María Orán, solista. **Syrmos** (Xenakis), **Antikhiton**



París: Opera.

(Xenakis) y **El sombrero de tres picos** (Falla).

#### VIENA

**Staatsoper.** Día 12, estreno del nuevo montaje de **La clemencia de Tito** (Mozart), debido a Frederik Mirdita y Matthias Kralj. Director, Julius Rudel. Intérpre-

tes: Werner Hollweg, Teresa Berganza, Marita Napier, Trudeliese Schmidt, Hilda de Groote y Kurl Rydl.

**Musikverein.** Día 7, Wilnaer Kammerorchester. Gidon Kremer, director y solista; Tatjana Grindenko, solista. En el programa, **Conciertos para dos violines: BWV 1043** (Bach), y de Al-

fred Schnittke, y **Concierto para violín de Haydn —Hob. VIIa/2—**. Día 8, Clemencic Consort. René Clemencic, director. Canciones, motetes y piezas instrumentales de los siglos XV a XVII.

#### ZURICH

**Opernhaus.** Día 17, estreno del nuevo montaje de **Don Quijote** (Massenet) realizado por Saladin y Businger. Nello Santi, director. Intérpretes: Hanna Schwarz, Ruggero Raimondi, Zoltan Kelemen. El día 26, reposición por vez primera en la temporada en curso de **Die Zauberflöte** (Mozart), Ferdinand Leitner, director. Elisabeth Speiser, Karin Ott, Francisco Araiza y Matti Salminen figuran entre los principales intérpretes.

**Tonhalle.** Día 2, Orquesta del Tonhalle. Gerd Albrecht, director; Ingrid Bjoner, Josef Hopferwieser, Dieter Ellenbeck, Norman Mittelmann, Harald Stamm y Walton Grönroos, solistas. **Alceste** (Gluck), versión de concierto. Días 22 y 23, la Orquesta del Tonhalle. Ferdinand Leitner, director; Van Jüten, Smith, Araiza y Hermann, solistas. **Novena sinfonía** (Beethoven).

## EL CORREO DE «RITMO»

Muy señor mío:

Deseo felicitar a RITMO y sus colaboradores, entre tantas razones, que sería largo enumerar, por la publicación del catálogo general de grabaciones de música clásica, **Polcar 77**, que aventaja de un modo rotundo a la edición del pasado año. Las únicas máculas que en él puedo notar son la repetición del prólogo de monseñor Sopena (que enfáticamente asegura en él que B. Haitink no ha dirigido nunca en España, cuando bien recuerdo los dos interesantes programas que al frente del Concertgebouw interpretó en Barcelona, en 1967), y la exclusión de sus páginas de una **Khovantchina** que me parece la mejor de cuantas conozco y que es distribuida por Edigsa.

Quiero también felicitar a RITMO por el editorial de su número de agosto-septiembre, donde, con acertado y justo criterio, se denuncia la chapucera colección económica de discos que RTVE, mediante una grotesca campaña publicitaria, intenta embotellarnos.

Con un mismo espíritu que ese editorial, y en un deseo de colaboración en la lucha contra el fraude cultural, quiero llamar su atención sobre algo que considero muy importante: la educación escolar. A fin de concretar, me referiré al libro de texto **«Música** (libro de consulta sexto, 7.º y 8.º)», editado por Editorial Bruño. Sus autores: Tomás Aragués, José M. Martínez, Emilio Salgado. El «nihil obstat»: la aprobación del Ministerio de Educación y Ciencia, Orden ministerial del 14-II-74 (B. O. del M. E. C. del 14-III-74). Una de sus víctimas: mi hija.

Sólo he ojeado rápidamente este libro. Como consecuencia, y sin que sea exhaustiva, he obtenido la siguiente relación de errores y afirmaciones estúpidas:

- Falla tiene entre sus obras una «para coro y orquesta: **«El retablo de maese Pérez»** (sic).
- Afirmación categórica: «El "lied" es una canción con acompañamiento de piano».
- Atribuye el oratorio **«Cristo en el Monte de los Olivos»**, de Beethoven, a la misma

etapa creadora de **Fidelio**, la **Misa Solemne**, la **Novena sinfonía** y los últimos cuartetos.

- «... en 1876 se inaugura el Festival de Bayreuth con **El anillo del nibelungo** y **Parzifal**».
- «... el "leit-motiv" viene a ser la asociación de una frase musical con el personaje que representa o con una idea musical».
- Atribuye a B. Bartok la ópera **El príncipe de la barba azul**.
- «**El Buque Fantasma**, llamada también **Lohengrin**».
- y de Schumann: «... cuatro sinfonías (una de ellas llamada **Renata**».

La ojeada ha sido rápida, pero aún queda más. Yo pienso que lo mencionado es suficiente para preguntar: ¿Quién es el responsable de tanto timo?

Le saluda afectuosamente,

Federico Eguillor, avenida de José Antonio, 3. Bilbao-13.

FEDERICO EGUILLOR.

Bilbao.

Madrid, 6 de noviembre de 1977.

Muy señores míos: Me gustaría leer el artículo de don Arturo Reverter sobre la interpretación vocal en Mozart. Cuando se publicó yo no estaba suscrito, y me agradecería conocer el número de la Revista y dónde se puede obtener.

Ruego le sugieran al especialista wagneriano don Angel Fernando Mayo que escriba algún artículo sobre cómo adentrarse en la obra de Wagner, pues creo que hay muchos que deseamos conocerla a fondo, y nos encontramos con enormes dificultades. Todavía recuerdo el esfuerzo que tuve que hacer para no apagar el tocadiscos cuando oía el acto segundo de Lohengrin, precisamente el diálogo «Ortrud-Telramund».

Una vez más le felicito por el altísimo nivel de su Revista. Les saluda atentamente,

JOAQUIN TORRENTE.

#### RESPUESTA:

Le enviamos el número solicitado. Aprovechamos ahora la oportunidad para anunciar que Arturo Reverter intentará proseguir los estudios sobre «La voz en Mozart», en 1978. En cuanto al trabajo wagneriano, gracias por lo de «especialista», aunque no me tengo por tal: el wagnerismo es algo distinto a una especialidad; algunos lo llamarían «enfermedad», pero para mí, créame, es una fuente de salud. No es fácil abordar lo que usted pide, si se trata realmente de ayudar a una comprensión del complejo fenómeno wagneriano, pero, sin prometer nada, porque desgraciadamente el tiempo no me sobra, voy a intentarlo en algún momento del año próximo. Mientras tanto, una sola orientación, que, aunque lo parezca, no es perogrullada: oiga usted las obras de Wagner por actos completos y comenzando por el primero, y con una buena traducción a mano, que debe haber sido leída antes con detenimiento (1). Muchas gracias por sus elogios a la Revista.—A. F. M.

(1) Durante la audición siga usted el texto alemán.

#### NUESTRO PROXIMO NUMERO

El tradicional extraordinario de fin de año estará dedicado el próximo mes de diciembre al **CENTENARIO DEL SONIDO GRABADO**.

Como su peso sobrepasará los límites autorizados por Correos para la entrega a domicilio por los carteos, éstos dejarán a nuestros suscriptores los oportunos avisos para ser recogidos en sus respectivas estafetas.



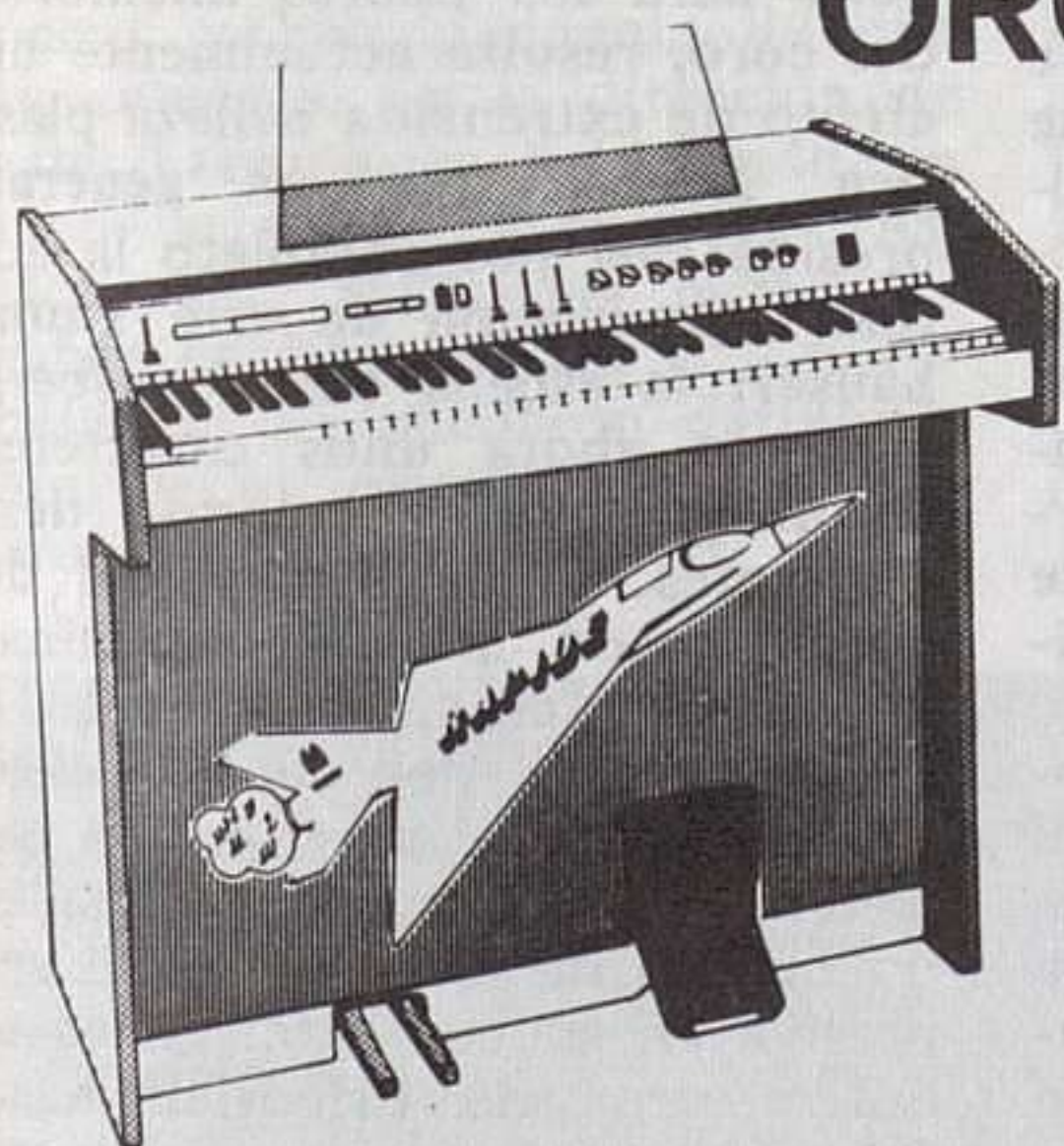
# MAXPER

## «la música»

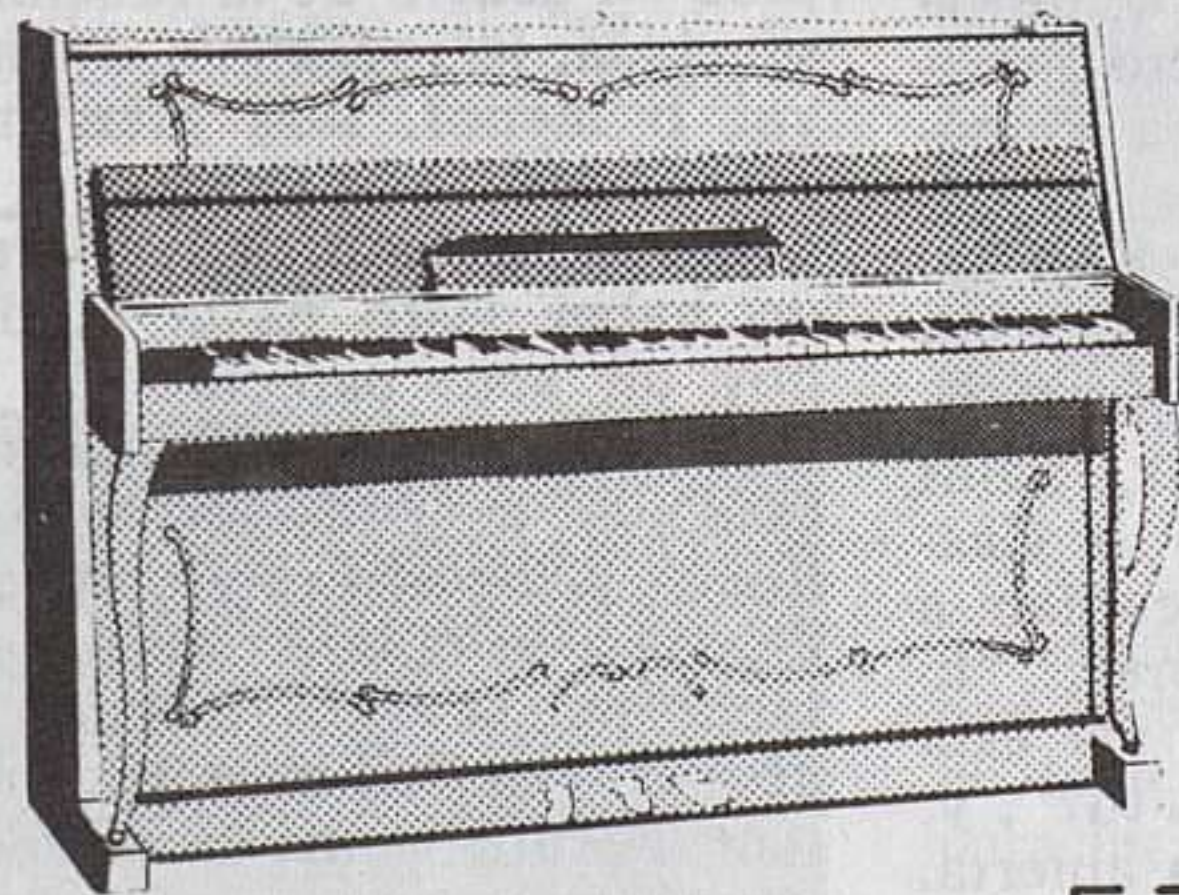


En el  
centro de toda  
actividad musical  
está Maxper  
y su música.

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. ....





## EL TANNHÄUSER DE GOTZ FRIEDRICH Y COLIN DAVIS

Cuando en 1972 se estrenó en Bayreuth el montaje realizado por Götz Friedrich para *Tannhäuser*, el escándalo fue mayúsculo. Hoy, cinco años más tarde, ese mismo montaje puede ser acogido con plena tranquilidad por un público prácticamente idéntico al del día de su estreno, y hasta llega a conocer los laureles del éxito. Yo creo que en esto el "número" montado por Chéreau y su equipo ha beneficiado enormemente al director de escena alemán: ante las cosas que desde los últimos doce meses se están viendo en Bayreuth, el un día politizado montaje de Friedrich se convierte en estructura inofensiva y asimilable. De justicia es, además, añadir que desde 1972 hasta el presente Friedrich ha cultivado y acrecentado su aproximación a Wagner: su *Tristán* de 1974 en Amsterdam, su *Parsifal* en Stuttgart el pasado año, y sobre todo su sideral concepción de la *Tetralogía*, montada en Londres en los tres últimos años, han cimentado seriamente la relación de este interesante artista con la obra wagneriana. La lógica consecuencia es que Friedrich ha limado muchos de los excesos retóricos e innecesarias alusiones panfletarias insertas en su montaje original, tan duramente denigrado por Erich Leinsdorf (que fue quien lo dirigió en 1972) en su autobiografía *Cadenza*: los peregrinos que en 1972 eran proletarios obreros de fábrica, hoy son estrictamente eso, peregrinos, aunque Friedrich no ha renunciado al sádico placer de hacerles portar una descomunal cruz de madera en su aparición del tercer acto, lo cual, al margen del esfuerzo físico que supone para los pobres miembros del coro, resulta actualmente un efecto de extremada belleza plástica. Belleza que, en general, preside casi por completo la actual organización de este *Tannhäuser*; la escena del Venusberg presenta ahora unos caracteres de imaginación y colorido desbordantes, y el mismo final de la obra, con la súbita iluminación de la escena revelando a los miembros del coro vueltos hacia el público en torno al cadáver del protagonista, resulta un cuadro de enorme fuerza expresiva en su contexto. Quizá el único error de Friedrich haya sido el mantenimiento de esa especie de descomunal mastaba a la que tienen que subir figurantes y participantes en el torneo del Wartburg, que, al margen de su intencionalidad (establecer la diferencia entre clases altas y clases bajas), es de una gratuidad escénica poco justificable, que llega en ocasiones, y tal fue el caso de Colin Davis, a crear verdaderos problemas al director en el foso para comunicarse gestualmente con los cantantes que militan en lo alto de la citada plataforma, a la que se accede por enreves-

### BAYREUTH 1977

Regresaba este cronista a Bayreuth tras varios años de ausencia. Después de la escandalosa "batalla del Festpielhaus", desencadenada el año pasado con motivo de la *Tetralogía* montada-apadrinada por el "tandem" Chéreau-Boulez, ampliamente comentada en las páginas de RITMO por Angel Mayo (números 465 y 466, octubre y noviembre de 1976), resultaba "a priori" apasionante confrontar ese "paisaje después de la batalla" que de hecho venía a ser la edición de este año del festival wagneriano. Inevitablemente, tal como le ocurriera a mi compañero Mayo por estas mismas fechas del año 76, mi comentario es, inevitablemente, personalista. Yo me veo en la obligación de hablar de dos Festivales de Bayreuth: uno, el referido a las tres primeras sesiones del ciclo, que agrupaban obras como *Tannhäuser*, *Tristán* y *Parsifal*; y otro, aquel que recogió las cuatro jornadas de *El anillo del nibelungo*. No hago esta división por motivos exclusivamente estéticos o de concepción diferente de los planteamientos wagnerianos, o ni tan siquiera por el mero nivel terreno de escándalo/no escándalo: es que, de hecho, yo me encontré con públicos absolutamente distintos en las tres sesiones a las que he aludido inicialmente y en las dos jornadas que contemplé de la *Tetralogía*. Público mayoritariamente de procedencia germana, de edad media alrededor de los cuarenta y cinco años, claramente conocedor y familiar con la obra de Wagner, puede que un poco o un mucho conservador, ésta fue la audiencia que asistió a las tres primeras representaciones del Festival. El contingente hu-

mano que presenció las sesiones de la *Tetralogía* fue muy otro: marcada mayoría numérica del elemento francés, abundancia flagrante de "criaturas" que se acercaban por vez primera en sus vidas a la *Tetralogía* y a cualquier obra de Wagner en general, "snobismo" llevado a límites de locura colectiva (sólo como referencia, en mi misma fila pululaba un ser rubiales y gritón vestido de astronauta, que cada día cambiaba tanto el color de su uniforme espacial como de su casco, y un tierno adolescente, viva imagen del "Tadzio" viscontiano, tocado de levita, sombrero de copa, bufanda blanca, guantes del mismo color, bastón marfileño y capa azulada a medio camino entre el Conde Drácula y Belfegor), superficialidad característica de la "Jet Society" ante el acto musical a contemplar, franca camaradería entre grupúsculos de personajillos que tantas veces hemos visto aparecer por las páginas del *Hola*, mientras desfilaron por Saint Tropez, Saint Moritz, la Vía Veneto o Gstaad, y que este año acudían a Bayreuth porque, señores, "lo que se lleva este año es ver esta cosa de Chéreau, ¿sabes tú?", y, por encima de todo, una abierta, nada disimulada postura previa encaminada a hacer apoteosis de la labor de los señores Chéreau, Boulez, Peduzzi y Schmidt. He hablado de que yo vi dos jornadas de la *Tetralogía*; quiero aclararlo: sucede que tras la representación de *La Walkyria* tomé la decisión de marcharme de Bayreuth. No hice esto por motivos de discrepancia con el montaje presenciado, o porque los sonos de cantantes u orquesta ofendieron mis oídos, ni siquiera por razones de aburrimiento, que para eso no había lugar; sencilla-

mente, ocurrió que la atmósfera de Bayreuth se me volvió irrespirable. Ya al terminar *El oro del Rin* los vociferantes bravos habían tapado ensordecedoramente a las voces de protesta, y el público (¿?) había premiado con una ovación de extenso minutaje una representación cuyos valores musicales y escénicos habrían sido cuestionados, no ya en Viena o en Londres, sino en nuestros mucho más cercanos Liceo y Teatro de la Zarzuela. Pero al terminar *La Walkyria* las voces disidentes no sólo fueron ahogadas por el estruendo triunfalista: muchachos jóvenes, impecablemente vestidos, pelo peinado a cepillo, procuraban detectar el punto de la sala en que se hallaba algún insolente que se atrevía a elevar su voz o su silbido en contra de la función presenciada, le rodeaban, o con mayor o menor, más bien menor, amabilidad le invitaban a abandonar el recinto. Yo no recuerdo haber visto hasta el día de hoy un acto parecido de "policialidad" musical. No me quiero extender en consideraciones políticas y metafísicas, pero que el derecho de opinión de un espectador pueda ser cercenado hasta niveles tan deliberados me parece de una suma gravedad. Yo no sé qué pensara Angel Mayo de todo esto, ya que él ha palpado mucho más que yo la atmósfera y la decadencia de Bayreuth en los últimos años, pero me atrevo a creer que situaciones de este tipo no están nada lejos del más feroz fascismo cultural. ¿Esparta, como apuntaba Mayo en su última crónica de 1976? Me temo que sí, y a pasos agigantados. En medio de todo esto, ver a una figura como Pierre Boulez resultaba trágico y desalentador; pero de esto me ocuparé un poco más tarde.





Colin Davis durante los ensayos.

sadas escalinatas. Friedrich, con todo, es un gran hombre de teatro, pues no en balde ha sido alumno de un maestro como Felsenstein, conoce perfectamente todas las técnicas del medio en que se desenvuelve, y si bien su cultura extrateatral no es gigantesca, de su intuición y experiencia cabe siempre esperar resultados consecuentes, tal como ya expresé hace unos meses al comentar su montaje del Freischütz, en Londres.

El protagonista principal de este "revival" de *Tannhäuser* fue Colin Davis, que con esta obra debutaba en Bayreuth. La elección no era gratuita, primero por la compenetración existente entre director y escenógrafo (no se olvide que Friedrich es el habitual colaborador de Davis en Covent Garden, y a ambos se debe el montaje londinense de la *Tetralogía* en los últimos años); el británico, además, sigue consolidando progresivamente su carrera de gran director de ópera, y habida cuenta de que su antecesor en la dirección de este *Tannhäuser* había sido un mero artesano como Heinrich Hollreiser, todas las bazas jugaban en favor de Davis. Las esperanzas no quedaron defraudadas, y al margen de algunos problemas padecidos por el in-

glés a causa de la singular acústica del foso de Bayreuth, su dirección puede calificarse de muy buena, excepcional a ratos (escena del Venusberg, final del Torneo de Canto) y con ribetes de genialidad en alguna secuencia concreta (el final de la obra, desde la aparición misma de "Tannhäuser" ante "Wolfram"). Las bazas vocales, desgraciadamente, no jugaron demasiado en favor de Davis. Richard Cassilly, que en principio estaba contratado para cantar el papel principal, abandonó imprevistamente Bayreuth pocos días antes de la representación, y hubo de ser sustituido "in extremis" por ese inepto emisor de notas llamado Hermin Esser; desafinado, absolutamente indiferente a las direcciones marcadas por la batuta, ajeno por entero a la medida, fallándole incluso la memoria, Esser compuso un "Tannhäuser" desastroso, desazonador, tosco, grosero, subnormal y deformado. El contraste se dio, sin embargo, en Gwyneth Jones, cantante de cualidades vocales tan formidables como irregular en su recorrido artístico; la Jones, cuya voz está siempre al borde del descontrol absoluto, a menos que sea dirigida con especial atención, se ciñó perfectamente a los requisitos de Colin Davis

y compuso su doble papel ("Venus"- "Elisabeth") con admirable sobriedad, entonación ajustada, ausencia casi total de berridos (Gwyneth Jones tiene una marcada predisposición al grito, que en raras ocasiones controla), cálida en el decir y con ausencia apreciable de signos histeroides. La Jones es, además, una soberbia actriz, y hoy por hoy es una de las pocas cantantes que pueden hacer dos facetas de una misma mujer: la fértil sensualidad de "Venus", llevada en su caso hasta niveles de ahorro de guardarropa llamativo, y la espontánea devoción de "Elisabeth". Notable alto, pues, para ella; otro tanto para el director

Stein, maestro seguro como pocos, que, en su día de rendimiento privilegiado, no se limitó a infundir firmeza y coherencia al discurso musical, sino que, arrebatado e incontenible, hizo sonar a la orquesta de Bayreuth a un nivel que espectadores de las funciones de años anteriores definían como "perfectamente comparable a lo obtenido por Kleiber". Ciertamente, en mi balance personal es éste el mejor trabajo que le he escuchado a Stein, y para mí este *Tristán* llegó a erigirse en la máxima experiencia de este Festival 1977.

La grandeza de este *Tristán* arranca también de la escena, en donde Catarina Ligendza se con-



Gwyneth Jones, sensual «Venus».

de escena; sobresaliente sin apenas reservas para el maestro en el foso, y suspenso inapelable para un protagonista insuficiente.

#### UN "TRISTAN" SIN CARLOS KLEIBER

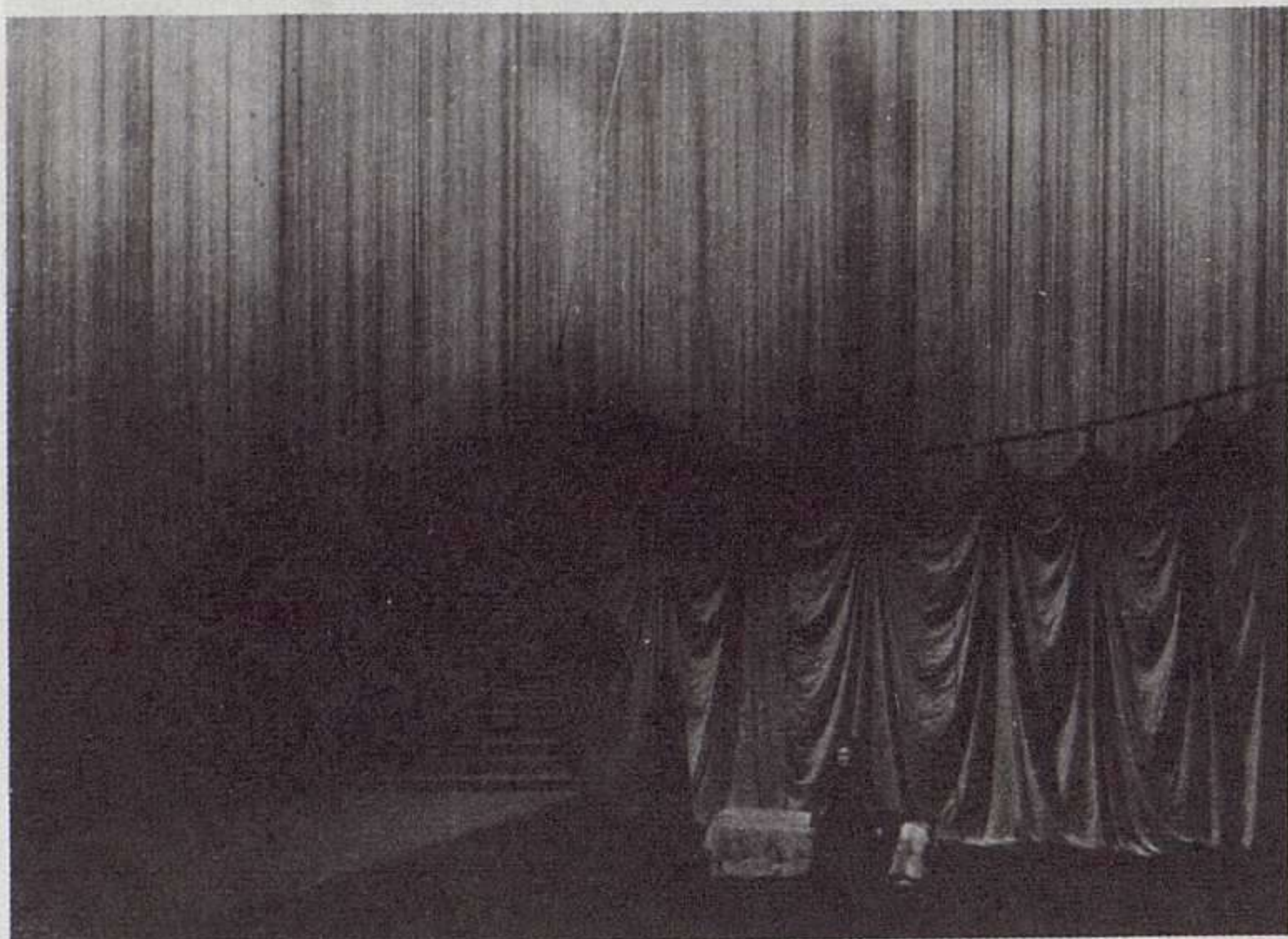
En Bayreuth había pocas esperanzas ante la perspectiva de revisar *Tristán* sin que la mágica batuta de Carlos Kleiber gobernara la nave. Es de sobra sabido cómo en los últimos tres años Kleiber ha logrado crear un conjunto armónico de belleza y pasión difícilmente repetibles. La sorpresa fue, por tanto, aún mayor ante la labor de quien fuera máximo protagonista de la noche, el siempre eficiente Horst

vierte definitivamente en la "Isolda" de los años setenta, y su "partenaire", Spass Wenkoff, descubierto en el Festival del año pasado, que ha profundizado y mejorado su visión del personaje, ya plenamente convincente en el '76, se erige en único "Tristán" moderno que canta los tres actos de la obra sin desmayos, espantadas o sutilezas de descanso intermedio. Ridderbusch como el "Rey Marke", MacIntyre como "Kurwenal" e Ivonne Minton como "Brangina" completan un reparto de auténtico lujo para la obra, enmarcada dentro de la estilizada puesta en escena de August Everding y Josef Svoboda. Noche grande de música, en fin.



Los peregrinos y su descomunal cruz.





Tristán, Acto I.

### "PARSIFAL"

Debo hacer aquí una confesión personal: yo no había visto nunca en la escena de Bayreuth **Parsifal**. Y esto, aunque parezca retórico, añade una componente de especial unión-asimilación de la última obra de Richard Wagner. Por perfeccionados que sean los sistemas de montaje empleados, por soberbia que sea la acústica de las salas, por lograda que esté la construcción de los decorados, ningún teatro puede ofrecer la atmósfera que Bayreuth confiere a **Parsifal**: y no me estoy refiriendo a motivos místicos ni nacionalistas, sino a los meramente técnicos de que la obra fue concebida en función del Festpielhaus de Bayreuth, pensada hasta sus más recónditos detalles teniendo en mente las especiales disposiciones escénicas y acústicas de la sala y, quizá involuntariamente, planeada como obra de representación casi imposible fuera de las coordenadas de ese teatro. Tras haber presenciado este "festival sacro" en el teatro para el que fue concebido, he comprendido mucho mejor las dos grabaciones de Knappertsbusch y he podido hacerme una idea mucho más vívida de lo que ambas representaciones debieron ser en 1951 y 1962.

Hablaba, en sus artículos del año pasado, Angel Mayo de una cierta incompreensión por parte del público del Festival hacia los montajes de Wolfgang Wagner. Tras contemplar este de **Parsifal**, yo abundaría en idea parecida. El trabajo de Wolfgang Wagner, excluyendo su no del todo lograda visión arábigo-erótica del acto segundo, es una labor de amor, inteligencia y conocimiento de las posibilidades susceptibles de empleo. Un buen amigo, muy allegado a Knappertsbusch y a Wieland, fiel asistente al Festival desde su reinauguración en el año 51, me comentaba que el montaje de Wolfgang no tiene nada que envidiar al celeberrimo de su hermano; y creo que no le faltaba razón. Los actos primero y tercero, con sus respectivas transiciones (sober-

biamente realizadas) desde la explanada de Montsalvat al interior del templo del Grial, consiguen, en la puesta en escena de Wolfgang, una combinación casi etérea de espontaneidad y misterio. La disposición, totalmente coreográfica, de todos los personajes confiere a la acción de ambos actos mencionados un orientalismo de fondo mucho más saludable que el que en el acto segundo nos brindan las bullangueras "muchachas-flores".



Bernd Weikl («Amfortas») y Hans Sotin («Gurnemanz»), Parsifal, Acto I.

Horst Stein fue, una vez más, hábil piloto de la travesía, quizá mucho más inspirado en el acto primero que en los dos siguientes: el acto tercero, con su difícil final, sigue siendo una página que exige un especial grado de convicción por parte de los directores. Hans Sotin como "Gurnemanz" y Bernd Weikl como "Amfortas" fueron dedicados protagonistas de la acción, y sólo tengo para ellos recuerdos elogiosos. René Kollo abordó el cometido protagonista mucho mejor de lo que yo esperaba inicialmente, sin que esto suponga que su interpretación fuera extraordinaria: haciendo

un inteligente uso de las escasas reservas vocales que aún le quedan, el otrora mimado tenor compuso un "Parsifal" escénicamente creíble y acertado en sus progresivas transformaciones. Es triste que sea hoy, cuando apenas le quedan condiciones para cantarlo, cuando Kollo alcance mejor la dimensión psíquica del papel y su "Amfortas, die Wunde!" del segundo acto sea realmente estremecedor. Aprobado con nota para Eva Randova-"Kundry". Y ahora vayamos ya con quienes desde un principio reclamaban papeles protagonistas en esta pieza teatral, los señores Chéreau y Boulez.



La familia Wotan, dispuesta a mudarse a la calle Walhalla, n.º 77, departe con sus porteros, «gigantes y cabezudos».

### MAESTRO CHEREAU

Yo no fui a Bayreuth con ideas preconcebidas. Yo no fui a "cargarme" a Patrice Chéreau. Yo no pertenezco a los "amigos de Bayreuth" ni estoy por vocación entre los "defensores del Grial". Es más, tras el tremendo varapalo crítico que Angel Mayo dedicara al escenógrafo francés en estas mismas páginas el pasado año, me propuse a mí mismo ir con el ánimo más abierto posible, incluso tratando de convencerme de que aquello no podía ser tan malo, de que, aunque fuera sólo un poco, me tendría que gustar. A la hora de la verdad de nada valieron mi buena disposición ni mi apertura de mente, porque lo que yo he visto en Bayreuth de la **Tetralogía** es, realmente, muy malo. Claro que, ya me imagino, antes de seguir más de una persona puede preguntarme con qué derecho me atrevo a calificar de "muy mala" la puesta en escena de M. Chéreau sin haberla visto entera. A esto me atrevería a contestar basándome en las propias palabras de M. Chéreau: ni para él ni para M. Boulez **El anillo del nibelungo** constituye una unidad, sino que no pasa de ser una sucesión de escenas y actos independientes en sí mismos. Esto no me lo invento: ha sido escrito en los programas de mano. Por tanto, yo creo que puedo perfectamente referirme a las dos representaciones que he presenciado de la **Tetralogía** sin quebrantar los presupuestos escénicos de "régisseur" y director de orquesta.



No tiene sentido que yo me extienda ahora en consideraciones sobre el montaje de Patrice Chéreau. Angel Mayor lo analizó el año pasado en amplitud, tanto literaria como gráfica. Sólo apuntaré aquí esta sensación personal: al margen de que Chéreau ha tratado por todos los medios a su alcance, especialmente los larguísimos, e n o r m e s ensayos aparecidos en los programas-libros-de-mano editados en Bayreuth, de probar que tras su montaje hay una global concepción histórico-sociológico-económico-político-simbólico-no simbólico-realista-no realista de la obra, tengo para mí que en un muy alto tanto por ciento de su puesta en escena la gratuidad ha jugado como factor decisivo de la inspiración. Este año, en uno de los programas citados, se publicaba un largo coloquio celebrado entre Chéreau y Boulez con Carlo Schmidt. Realmente, esta conversación a tres voces no tiene desperdicio, pero el momento más bello de la misma acaso se produce cuando, tras un farragoso discurso sobre azar y fatalismo, M. Chéreau decide, de golpe, explicarnos un poco a los pobres mortales cómo ve él la historia de *El anillo*, y para ello nos dice que "En realidad, al comienzo de la obra, ocurre que M. Alberich, que es el director general o el "manager" de una agencia de viajes, se va una noche al Folies Bergère o al Lido e intenta "ligar" con tres "Go-Go-girls", sin conseguirlo, y de ahí arranca todo"; sí, de ahí arranca todo, y al que está leyendo casi se le cae el libro de las manos. En el fondo, más que mala idea, hay que suponer en Patrice Chéreau un sentido de lo "naïf" absolutamente fabuloso, y meditando después sobre lo que se ha visto, a uno le quedan pocas dudas de que lo contemplado ha partido primariamente de unas ideas de tremendo infantilismo. Ocurre que los juegos de un niño pueden llegar a ser irritantes, pero ésa es otra cuestión.

En las dos obras que yo he visto, Chéreau ha realizado diversos cambios en relación a la escenografía contemplada el año pasado. El *Walhalla*, que parecía como un pequeño castillito colgado de la pared, se ha transformado ahora en un monumental edificio que recubre el fondo del escenario, mezcla del Partenon y del castillo de Neuschwanstein. Esto, además, está en perfecta consonancia con el credo de Chéreau, según el cual la obra sucede "siempre, en todas partes y en ninguna". El final de *La Walkyria*, igualmente, ha sido reajustado haciendo desaparecer al minimonte Cervino y al cementerio que le antecedió, para dejar la escueta estructura de unas ruinas en donde se desarrollará la cabalgata y la posterior confrontación entre "Wotan" y "Brunnilda". Pero no se piense que tales ruinas son simplemente ruinas, no: porque cuando "Wotan" deje en ellas a "Brunnilda" dormida, las piedras se transformarán en horno

crematorio (!). Por cierto, ¿no decía Angel Mayo en sus crónicas del 76 que en el montaje faltaba un horno crematorio? Pues ya lo tenemos.

Con todo, no quiero dar una impresión terminantemente negativa de lo visto en Bayreuth sobre la *Tetralogía*. No hay duda de que Patrice Chéreau es un hombre que puede tener aciertos parciales; y ahora, ya sin bromas de ningún tipo, algunos instantes de las dos obras que contemplé son inteligentes e incluso interesantes. Por ejemplo, el situar la tercera escena del *Rheingold* en las galerías de una mina, lo cual no es nada descabellado, y permite además eficaces efectos lumínicos. El primer acto de *La Walkyria*, especialmente su final, mucho más logrado técnicamente que el año pasado por lo que se me indicó, y el mismo acto tercero, ante esas ruinas-horno crematorio, poseen una cierta dosis de belleza y hasta de intimismo, que creo de justicia reconocer. Pero, insisto, son éstos aciertos parciales, chispazos aislados y no resortes prácticos de una visión satisfactoria. De cualquier manera, nada de lo que digamos los que escribimos va a influir en el futuro de Patrice Chéreau, que tiene ya contratos con teatros de ópera hasta el año ochenta y tantos, a pesar de sus afirmaciones acerca de desear montar un espectáculo lírico sólo cada diez años. En este sentido, no hay duda de que la aventura de Chéreau ha sido todo un éxito.

#### MAESTRO BOULEZ

Llego al final de esta crónica, y anticipo que la voy a cerrar con una especial tristeza: no me gusta lo que voy a escribir, porque hasta el verano de 1977 he sentido por Pierre Boulez una admiración con muy escasas reservas, cosa que los lectores de RITMO en los últimos años conocen, sin duda. No se trata solamente de que en este Festival de Bayreuth yo le haya escuchado una mala actuación a Boulez, que no es ésa la cuestión, sino de que por vez primera le he visto "integrado", subsumido en un "sistema" del que cabe pensar, incluso, que él es el motor. Voy a tratar de explicar esto por partes; respecto de la interpretación musical, yo creo que no cabe hablar de ella: **Boulez no ha dirigido la obra**. Yo lamento tener que dar fe de que Boulez lo único que ha hecho durante las funciones, y hablo siempre de las dos que yo he contemplado, ha sido abrir la partitura y marcar el compás, y en algunos casos ni eso, lo que ha dado lugar a desajustes y confusionismos impresionantes. Muchas otras veces, al ver a Boulez, he tenido la sensación de que lo que estaba haciendo en ese instante, normalmente dirigir, no iba con él; era una especie de abandono, de semidesinterés, a la vez molesto y atractivo. Pero en este caso, especialmente en el *Rheingold* que escuché, esa sensación de "esto no

# Sonola

LA MARCA DE LOS FAMOSOS



**ENRIKE ZELAIA**

tambien toca

con

# Sonola

LOS MEJORES ELIJEN LO MEJOR  
representante

SALVADOR RODRIGUEZ UBEDA

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





Las tres furcias del Rin.

va conmigo" fue llevada a un límite extremo. Porque esta vez sí que era cierto, y lo he confirmado en la charla personal: a Boulez no le interesa nada **El anillo del nibelungo**, le da lo mismo; lo dirige Dios sabe por qué.

Quizá no sea esto lo más grave. Es Boulez la eminencia gris que ha colocado en papel protagonista a Chéreau, al modista, al decorador. Es Boulez la causa última de la llegada a Bayreuth del tipo de público que ha contemplado las funciones de su **Tetralogía**. En Boulez está el origen, desde luego involuntario, pero inevitable, de esos "pique-

tes" que vigilaban las voces disidentes y expulsaban de la sala a los emisores de las mismas. Y en medio de todo esto, feliz, sonriente, abrazando a Chéreau, salía Boulez a la escena del Festpielhaus a recibir la ovación, el grito, el delirio de ese público. Ahí estaba Boulez, el iconoclasta, el subversivo, el revolucionario, asimilado, aplaudido, bendecido, anhelado por la "Jet Society" en su máximo esplendor.

Esto es lo que yo, aunque se me quiera explicar en términos de azar y fatalismo, con el Folies Bergère o el Lido de por medio, no alcanzo a comprender. Y me entra la duda de si Bou-



Papá Wotan ante el horno crematorio de Brunilda.

lez no será un monumental gitanazo, que nos ha estado tomando el pelo durante años, o pienso que quizá el guerrero se ha cansado de su lucha y ha hecho una magnífica jugada de ajedrez, que le instala definitivamente en el grupo de los "aceptados", lo que equivale a decir que desde el verano del 76 Boulez es ya "inofensivo", o... Cabe también creer que tras todo este asunto de la **Tetralogía** se esconde una sutil, superfrancesa venganza del músico galo, un inmisericorde acto final de iconoclastia, con el que, a través de la absorción de un festival trascendental en el arte de nuestro siglo por una masa de meno-

páusicos "snobs", se realiza el acto supremo de la subversión. Si es así, si ésta es una pequeña venganza, o gran venganza, de Boulez hacia los "guardianes del Grial" que en el año 66 patearon sin piedad su **Parsifal**, hipótesis esta que otra persona bien cercana a Boulez me señalaba, la reacción no deja de parecerme estúpida, mísera y empobrecedora. Porque el que se ha empobrecido, aunque él no lo crea, en primera línea, es el propio Boulez. Y vuelvo a lo dicho al comienzo de este epígrafe: siento mucho tener que haber escrito lo que he escrito, de verdad que lo siento.—**JOSE LUIS PEREZ DE ARTEAGA.**

## Revalorice sus

# obsequios con DISCOS

en las próximas y tradicionales fiestas  
incluyendo también el magnífico

CATALOGO GENERAL DE DISCOS Y "CASSETTES" DE MUSICA CLASICA

# POLCAR 77

¡¡será un buen detalle!!

Adquiéralo en su tienda de DISCOS. Si no lo tienen, pídalo a RITMO

Precio: **450** pesetas :-: Envío contra reembolso: **475** pesetas



# Mariana de Martínez

Por

ANDRÉS RUIZ TARAZONA

Una lección de música.

Mientras estudiaba la vida de Joseph Haydn para escribir su biografía, tropecé con un personaje que atrajo inmediatamente mi atención: Mariana Martínez. Las biografías del autor de **La Creación** hablaban de ella como de una niña a la que el gran compositor había dado clase en sus primeros y difíciles años de estancia en Viena. Y gracias a ello, Mariana Martínez, hija de un español residente en Viena, llegó a ser una de las mujeres más notables de su tiempo dentro del arte de tañer el clavecín. Su fama, añaden algunos libros, llegó a superar a las de la hermana de Mozart y la sobrina de Gluck.

Despierta mi curiosidad, he llegado, tras algunas pesquisas relativamente sencillas, a perfilar una semblanza biográfica y crítica de esta mujer, caso ciertamente notable en el campo de la música, con el deseo, no sé si legítimo, de incorporarla a la historia de la música española, al menos por el hecho indudable de que por sangre y ascendencia pertenece a España.

## LA AMISTAD CON «METASTASIO»

Mariana de Martínez nació en Viena el 4 de mayo de 1744, es decir, al comienzo del reinado de María Teresa. Circunstancias muy especiales favorecieron su vocación musical. En primer lugar, la relación amistosa de su padre con el célebre escritor Pietro Trappasi, «Metastasio» (1698-1782), amistad que se remonta a 1720, cuando el poeta romano se trasladó a Nápoles, donde su prolífica pluma comenzó a proporcionar textos ideales para ser puestos en música. En 1721 recibió «Metastasio» un encargo del Virrey de Nápoles, escribir el texto para una acción teatral, **Gli Orti esperidi**, a la que puso música Porpora. Y dice Giannesi que allí inicia «Metastasio», al margen de su prestigiosa carrera literaria, la serie de sus amores, curiosamente recordada como **aventura de las tres Marianas**, nombre común a las tres mujeres —la cantante Bulgarelli, la condesa Pignatelli d'Althan y la hija de Nicolás Martínez, maestro de ceremonias pontificio—, que tuvieron con él una gran intimidad. Pero no adelantemos acontecimientos.

El Emperador Carlos VI invita a «Metastasio» a que se establezca en Viena para suceder como poeta imperial o cesáreo al viejo

Apóstolo Zeno, que lo había recomendado especialmente. Carlos VI no era otro que el archiduque de Austria, quien había luchado en España en la llamada Guerra de Sucesión contra Felipe de Anjou. Derrotado en aquella guerra, conserva, entre otros títulos, el ducado de Nápoles y la corona del Sacro Imperio Romano Germánico. A la corte vienesa de Carlos VI, como después a la de su hija María Teresa, se incorporarían muchos españoles vencidos, procedentes, en general, de las zonas mediterráneas, y la rigurosa etiqueta española iba a primar allí hasta el reinado reformista de José II (1).

«Metastasio» llega a Viena en marzo o abril del año 1730. Va a alojarse en casa de su amigo Nicolás Martínez, a la sazón maestro de ceremonias del nuncio apostólico de Su Santidad en la capital del Imperio. En **Vita dell'abate Pietro «Metastasio»**, del abogado Carlo Cristini (1785), se dice que el «ceremoniere dell'Appostolica nunziatura» esperaba al poeta con impaciencia, recibéndole con «la mayor demostración de júbilo y sentimientos de estrecha cordialidad, que se mantuvieron inmutables entre ellos».

El oratorio **Santa Elena al Calvario** (2), primera composición vienesa del nuevo poeta «cesáreo», años más tarde puesto en música por Mariana Martínez, fue escrito por orden del Emperador Carlos VI. El monarca austríaco no sólo elogiaba las piezas dramáticas de su poeta, sino que le recompensaba con cargos. El 17 de julio de 1733 se publica en el supremo Consejo de España un decreto imperial por el que confiere a «Metastasio» la Tesorería de la provincia de Cosenza, en el Reino de Nápoles.

Muy probablemente a causa del íntimo contacto con la familia Martínez, entre los idiomas que dominaba «Metastasio» se encontraba el castellano. Según el padre Masdeu (**Storia critica di Spagna**, 1781), el poeta se proveía de cuantos libros poéticos españoles alcanzaban reputación en Roma, a través de su querido discípulo y amigo Llorenç Despuig, que moriría siendo obispo de Tarragona. Masdeu asegura que «Metastasio» conocía bien el español a través de los comediógrafos del siglo XVII, y que estos in-

(1) Téngase en cuenta que hasta 1713 España conservó el Reino de Nápoles, que por el Tratado de Utrecht pasó a poder de Austria hasta 1734, año en que comenzó a reinar allí la dinastía borbónica.

(2) El primer compositor que puso música a este oratorio fue Johann Hasse (1699-1783), conocido en Italia con el sobrenombre de «El Sajón».



fluyeron en muchas de sus bellas «ariette», sobre todo Calderón de la Barca (3).

El Rey de España Fernando VI, que tanto amaba la Música, regaló al poeta una escribanía bañada en oro por *L'Isola desabitata*, y por *Nitteti* recibió del mismo soberano cinco botes de exquisito tabaco español, uno de los cuales era todo de oro y los otros cuatro de plata repujada. Como vemos, las relaciones del gran poeta con España eran excelentes. Pero mucho más las que sostuvo con la familia española de Nicolás Martínez. Al comienzo de su biografía del poeta, aparecida tres años después de la muerte de éste, el abogado Carlo Cristini dice: «Confesemos, con Saverio Mattei, que no se puede escribir adecuadamente la vida del Abate Pietro «Metastasio» hasta que el Cavaliere Martínez haya publicado la colección de sus cartas, fuente única, límpida y sincera, de donde pueden extraerse las noticias imprescindibles al efecto».

Y, realmente, aciertan Cristini y Mattei, porque esos centenares de cartas (4) sobre política, comercio, teatro, filosofía, literatura, de cumplido, de condolencia, etc., son todas atractivas y llenas de encanto. El erudito Esteban Arteaga dice, con razón, que en el aspecto epistolar «Metastasio» puede parangonarse con la diosa griega Clori, la cual, en su vuelo, esparcía por el aire pétalos de rosa.

¿Fue realmente tan grande la relación de «Metastasio» con la familia Martínez?

Más de medio siglo viviendo con ellos en Viena es prueba suficiente de intimidad. Después de la muerte del poeta, ocurrida el año 1782, uno de los hermanos Martínez, José, quedó heredero universal de los bienes del poeta, y las tres hermanas (entre ellas Mariana) también heredaron cantidades importantes, lo que les permitió mejorar su tren de vida (5). Fabroni escribe: «Su amistad con la familia Martínez será memorable, no menos que lo fueran para los antiguos aquellas de Telefo y Peleo, Píldes y Orestes. Cuentan ellos cosas de su benefactor que hacen honor a la naturaleza humana, y que no se escuchan sin sentirse inflamado por el deseo de apropiárselas, imitándole».

## LA NUEVA ROMA SOBRE LA TIERRA, EMPORIO MUSICAL

La Viena de María Teresa era, según frase del poeta alemán Gottsched, «la nueva Roma sobre la tierra». Atraía como un imán. ¿Qué ciudad podía ofrecer tantas posibilidades a un artista, a un joven músico? Ilsa Barea nos ha dicho que entonces «no existía (en la música) insondable foso entre los cultivados conocedores, los clientes de alto linaje y los exigentes músicos, por un lado, y el enorme número de quienes gozaban simplemente con la melodía, por otro».

Cuando el precoz Hugo von Hofmansthal escribió un prólogo en verso a la edición de *Anatol*, de Arthur Schnitzler, empezó por describir el escenario de un jardín otoñal, abandonado, de aquella Viena de los palacios de Fischer von Erlach y de Mildebrant, donde fue a morir Antonio Vivaldi.

Hohe Gitter, Taxuscheken,  
Wappen, nimmermehr vergoldet,  
Sphinx, durch das Dickicht schimmernd...  
... Knarrend öffnen sich die Tore.  
Mit verschlafenen Kaskaden  
Und verschlafenen Tritonen,  
Rokoko, verstaub und lieblich,  
Seht... das Wien des Canaletto,  
Wien von siebzenhundertsechzig... (6).

La música flotaba sobre la ciudad y sus alegres aires de danza llenaban las posadas y los palacios. Todo el pueblo vienés, tan heterogéneo, se expresaba de modo natural a través de las alegres melodías que Schubert iba a recoger maravillosamente a comienzos del siglo XIX.

Desde los vagabundos a las princesas (María Antonieta era una arpista excelente), todos los buenos vieneses amaban el mundo de los sonidos como algo propio.

Gracias a un comerciante amigo llamado Buchholz, que le hizo un préstamo de ciento cincuenta florines, Haydn pudo poner, en 1753, su propia casa en un desván de la vieja Michaelerhaus, en el Kohlmarkt, cerca del Hofburg. La casa todavía está hoy en pie. El cuarto del joven Haydn, pobre y desconocido entonces, era estre-

(3) Este interés por la dramaturgia del Siglo de Oro español es una constante vienesa, desde las excelentes traducciones de Franz Grillparzer hasta las de Hugo von Hofmannsthal.

(4) Mariana Martínez escribía a Mattei a los pocos meses de la muerte de «Metastasio» comunicándole que tenía ya recogidas unas 2.000 cartas de él, sumamente interesantes.

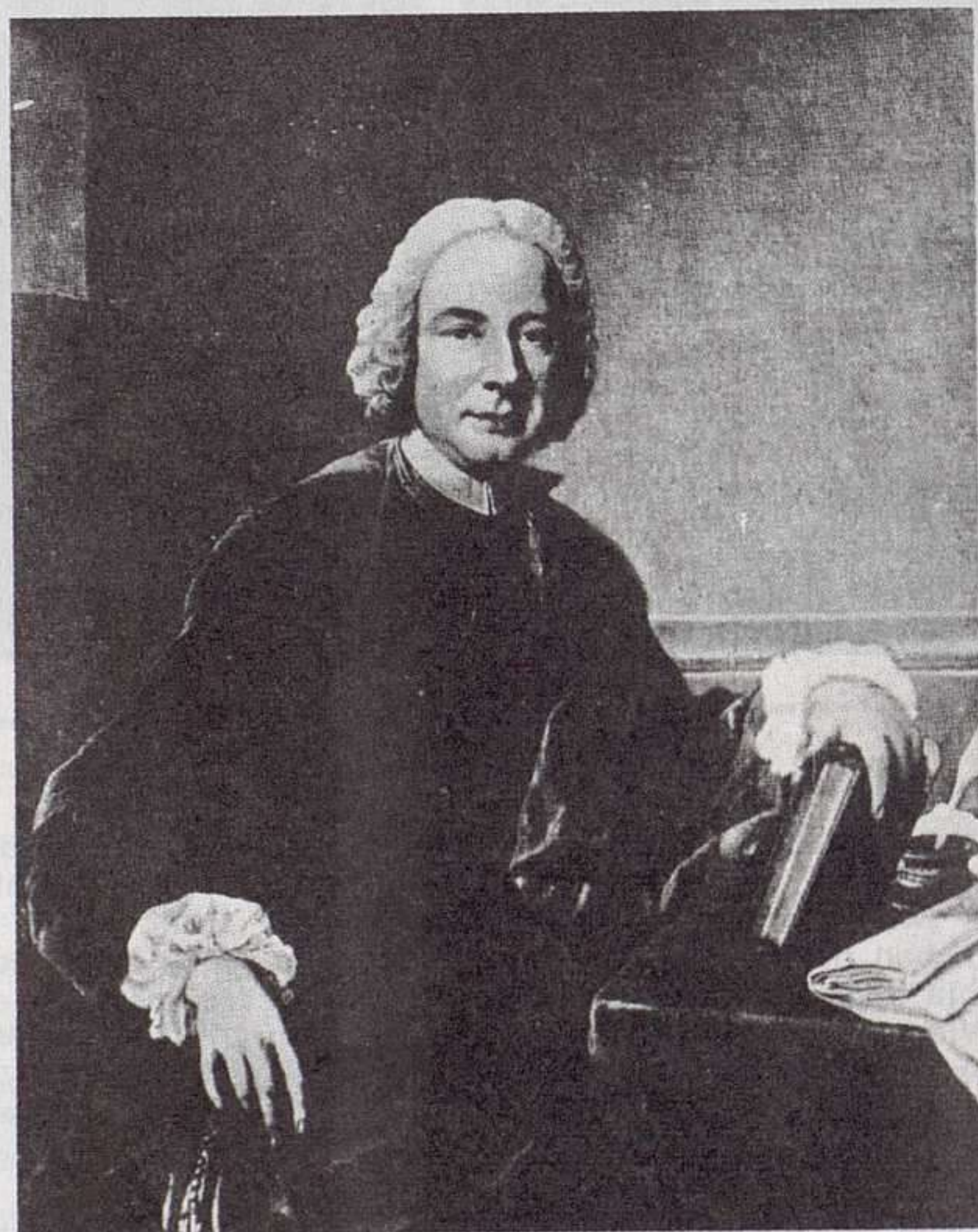
(5) Francesco Costeró, en el prólogo a *Pietro Metastasio, Drammi scelti* (Milán, 1878), habla de la herencia recibida por los Martínez según el testamento del poeta: cerca de 90.000 florines en muebles y en objetos preciosos de oro y diamantes, recibidos de reyes y emperadores.

(6) Altas verjas, setos vivos de tejo,  
Escudos de armas ya perdido su oro,  
Esfinges rielando entre la fronda...  
... Las verjas se abren chirriantes,  
Con cascadas que se derraman somnolientas,  
Y con somnolientos tritones,  
Gracioso, empolvado rococó,  
Ved... la Viena de Canaletto,  
Viena de los sesenta del dieciocho...

cho y frío. No tenía chimenea ni estufa, y le llegaba tan poca luz que había que dejarse los ojos para copiar partituras. El agua se helaba durante el invierno en la jarra del lavabo, y si llovía, las gotas se filtraban a través del techo. Pero en aquel edificio, en el tercer piso, vivía la familia Martínez, y con ellos «Metastasio» (7).

Conoció pronto el poeta al músico e hizo todo lo posible por ayudarlo. Era ya «Metastasio» el libretista más célebre de la época. Había llevado el drama musical a una casi increíble e irreplicable perfección, y sus textos habían servido a músicos como Alessandro Scarlatti, Hasse, Reutter, Leo, Pergolesi, Conforti, Costanzo, Vinci, Jommelli, Durante, Buranello, David Pérez, Terradellas, Händel, Marcos Portugal, Sarro, Conti, Caldara, Auletta, Gluck, Predieri, Bonno..., y servirían a otros compositores clásicos, desde el valenciano Martín y Soler hasta Mozart y Haydn.

«Metastasio» se había cuidado de la educación general de la niña Mariana, que contaba entonces nueve años de edad. A su vez, el poeta había dado clases de Música con Niccolò Pórpura (1686-1766), maestro de Canto y compositor napolitano que dominaba los medios musicales de la capital austríaca. Pórpura había instruido al poeta en los secretos de la armonía. «Metastasio» frecuentaba a los músicos y —dice uno de sus biógrafos— «conocía las relaciones que existen entre la poesía, la música y el corazón». En su habitación disponía de un pequeño cémbalo con sordina. Allí descansaba de su agotadora actividad literaria componiendo cánones, y probaba la expresión armónica de sus arias y escenas más dramáticas.



Metastasio (P. Battoni).

## MARIANA DE MARTINEZ Y LA MUSICA

Era, pues, lógico que entre sus primeras determinaciones al conocer a Haydn figurase la de solicitar de él clases de Clavicémbalo para la pequeña Mariana, una de las hijas de su inseparable amigo y anfitrión Nicolás Martínez, gentilhomme español, promovido caballero por la Emperatriz María Teresa.

Para el canto y la composición, «Metastasio» consiguió que «fraulein Nanette von Martines» recibiera las enseñanzas del célebre Pórpura.

Marianita supo aprovechar esas ventajosas condiciones de su educación. Según carta del padre Martini, año 1773, Mariana recibió lecciones también de Bonno (8) y de Hasse (9). Un año antes la había conocido el viajero inglés Burney, organista, compositor aficionado y amante de la astronomía y las bellas artes. En su libro

(7) Stendhal, en su *Vies de Haydn, de Mozart et de «Métastase»* (1814), recalca la curiosidad de que viviesen en la misma casa, la de Martínez, «le premier poète du siècle et le premier symphoniste du monde». Dice que Haydn abandonó la casa de los Martínez, en 1758, para entrar al servicio del conde Mortzin.

(8) Giuseppe Bonno (Viena, 29 enero 1710, 15 abril 1788). Compositor austríaco de origen italiano. Estudió Composición en Nápoles. Entre sus alumnos figuran Dittersdorf y Starzer.

(9) Johann Adolf Hasse, «il Sassone» (Bergedorf, 24 marzo 1699; Venecia, 16 diciembre 1793). Ejerció gran influencia en su tiempo. Escribió infinidad de obras instrumentales, de carácter religioso y óperas, muchas de ellas con textos de «Metastasio».





**ESTUDIOS**  
**GEMA**

**a la vanguardia del sonido**

**ESTUDIO 1**

**Bailén, 197 Barcelona-9 Tel. 257 98 09**

**ESTUDIO 2**

**Cerdeña, 228 Barcelona-13 Tel. 245 77 30**

**una organización a su servicio**



**Estado actual de la Música en Alemania,** Burney elogia a Mariana Martínez, alabando especialmente su forma de cantar. Efectivamente, parece ser que desde muy niña gozó de una bonita voz. Cuantos la oían quedaban impresionados de su perfecta escuela italiana, su entonación, «portamentos», trinos, así como la expresividad que ponía en todo cuanto cantaba. En los registros agudos debió tener dificultades y hubo de luchar mucho para superar esta deficiencia. Burney considera que su estilo no era **ni corriente ni afectado**. Tal vez el rigor que presidió la educación de Mariana, tanto en lo literario como en la composición y ejecución, rigor que ha sido calificado de «gramatical», fuera uno de los motivos de su ingreso como miembro de honor en la exigente Academia Filarmónica de Bolonia, el año 1773. El diploma del nombramiento habla de «su aliento genial, la nobleza de la expresión y la asombrosa precisión de sus composiciones».

De la mano de «Metastasio», con quien tuvo relación personal y espiritual muy grandes, pudo Mariana entrar de lleno en el mundo artístico de la Viena de María Teresa y de José II, en cuyos medios musicales fue considerada como una de las más preparadas conocedoras "... entre las muchas «diletantes»". También se ganó la admiración de músicos como Hasse y Gerber (10).

Por su parte, Mariana ayudó a «Metastasio» en lo posible, como cuando cantó ante María Teresa una composición del poeta alusiva al palacio de Schönbrunn, por la cual recibió éste una recompensa de la Emperatriz.

Sin duda, Mariana y Pietro Trapassi se amaron y comprendieron. En la diferencia de edad entre ambos, cuarenta y seis años, está, seguramente, el secreto de la soltería de Mariana.

Para complacer al poeta estudió Mariana a fondo la lengua y literatura francesa, inglesa, alemana e italiana, aunque la Música había captado su ánimo de tal forma, que sólo vivía para ella. Por eso se ha escrito que su genio se aplicó a la Música más que a ninguna otra ciencia, y pocas mujeres alcanzaron en ella tanta excelencia.

El testimonio de Rubbi es claro para valorar la importancia de su relación con «Metastasio»: «Sobre cualquier otro amó («Metastasio») tiernamente a la señora Mariana Martínez. Nacida y crecida bajo su mirada, y educada además con su ciencia, talento y forma de ganarse el aprecio y la simpatía de todos».

«Escuchando recitar de memoria y leer a Mariana Martínez fragmentos de la **Jerusalén libertada** se abandonaba el poeta al más vivo transporte, cambiaba de color, lloraba, interrumpía con exclamaciones, no se saciaba de hacerla repetir los versos que más le habían conmovido», cuenta el Abate Bertola.

Y también sabemos que «Metastasio», para agasajar a los más ilustres forasteros que le visitaban, tenía la costumbre de rogar a Mariana que cantase, acompañándose del clavicémbalo, alguna de sus «ariette».

Siendo ya estimada como cantante y clavecinista en el círculo de la Corte vienesa, el estreno de una **Misa** en la Michaelerkirche, templo inmediato a su casa, el año 1761, dio a conocer a Mariana Martínez como compositora. Dedicó muchas horas de su vida a esta actividad, aunque hoy la obra que conservamos de ella sea relativamente breve. Hasse dice que componía muchas horas al día, muy inclinada la cabeza sobre la partitura. Esto, según el maestro alemán, perjudicó su voz, porque la postura, un poco forzada, del cuello alteró la buena disposición de su garganta, cargando además su espalda con los años.

Hemos dicho que la participación de Mariana en la vida musical vienesa fue importante. El **Calendario de la vida artística de Viena y Praga**, del año 1796, recoge el nombre de nuestra compositora y afirma: «Ha compuesto misas y muchas arias que están muy cerca del estilo de Jommelli. Es una gran ayuda para la vida musical de Viena».

Por medio de Durante y de Leo sabemos que Mariana admiraba mucho a Lotti, a Händel y a Caldara. Tal vez a causa de su brillante carrera musical sufrió los juicios desdeñosos de algunos colegas, en especial del sexo femenino, apartado entonces de toda actividad pública. Karoline Pichler (11) y María Teresa Paradís (12) opinaban que el arte de la Martínez no pasaba de lo corriente, considerándola una ilustre medianía. Sin embargo, tenemos abundantes testimonios de que Mariana se codeaba con los mejores compositores de su tiempo. En 1773, cuando Leopoldo Mozart acude a las veladas musicales de la residencia veraniega de los Ployer, en Döbling, acompañado de su hijo Wolfgang, se encuentra con Haydn, Albrechtberger (13), Josef Weigl (14), Mariana Martínez y otros.

(10) Ernst Ludwig Gerber (1746-1819). Compositor, musicógrafo y violoncellista alemán, cuyo **Historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler** le valió renombre universal. Publicó también un catálogo de las obras de Haydn.

(11) Las Memorias de Karoline Pichler, como luego las novelas de Adalbert Stifter o el diario de Bauerlé, son fiel reflejo de la vida y costumbres vienesas.

(12) Esta compositora austríaca (1759-1824) era ciega. Llegó a ser bastante conocida por sus composiciones. Mozart le dedicó el **Concierto número 18 en Si bemol mayor, Kv 456**.

(13) Johann Georg Albrechtberger (1736-1809). Compositor austríaco que ha pasado a la historia por haber sido maestro de Beethoven. Posee una abundante obra de cámara y música religiosa de corte clásico.

(14) Joseph Weigl (1740-1820). Conocido violinista austríaco que estuvo al servicio del príncipe Esterházy y de la corte de Viena. Su hijo Joseph destacó como compositor y llegó a suceder a Salieri como maestro de capilla de la corte imperial.

Mariana ya conocía a Wolfgang Amadeus. Le había visto tocar en casa de la princesa Marie Karoline Tautson (1701-1793), dama de honor de la Emperatriz. Transcurría el año 1762 y Mozart era un niño de seis años. Mariana, una jovencita de dieciocho, se queda sorprendida y anota: «Este niño ya ha actuado en Schönbrunn».

Tras la muerte de sus padres y de «Metastasio», que la dejó en buena posición, Mariana y su hermana Antonia convirtieron su casa en lugar de reunión de numerosos músicos y artistas de la época. Celebraban veladas una vez por semana, a las que asistieron Haydn, Mozart y Beethoven. El famoso tenor irlandés Michael Kelly (1762-1826), uno de los que estrenó **Las bodas de Fígaro**, cuenta en sus **Reminiscences** muchos detalles de aquella etapa final del clasicismo vienés. Por ellas nos enteramos que oyó, en cierta ocasión, a Mariana Martínez tocar una sonata de Mozart a cuatro manos con el propio Mozart. Habla de Mariana como una mujer de edad madura «aunque posee la alegría y vivacidad de una muchacha».

Uno de los momentos más señalados en la carrera de Mariana Martínez tuvo lugar el año 1782, cuando la Tonkünstler Societät dio su oratorio **Isacco, figura del Redentore** (15), en el Kärntnertheater de Viena. Es una de las producciones más ambiciosas de la Martínez y se encuentra actualmente, en dos volúmenes, en la Gesellschaft der Musikfreunde, en Viena.

Hacia 1790 fundó Mariana, «para su entretenimiento y por amor al arte», en su propia casa, una escuela de canto. La voz había sido una de sus pasiones permanentes, y «Metastasio» calificó su obra vocal como «bella mescolanza d'antico e moderno». De la escuela de la Martínez salieron voces ilustres, como Therese von Dürfeld, nacida Hacker zu Hart (1769-1795). Gracias a otra de sus alumnas, apellidada Engelhardt, la Biblioteca de la Sociedad de Amigos de la Música, en la Musikverein de Viena, posee una serie de documentos y partituras de ella.

Nos queda bastante música de Mariana de Martínez, como aparece llamada en algunos documentos, con ese **de** hipánico que sustituye al **von** alemán con el que se recoge su nombre en algunos diccionarios. Música instrumental y vocal. Esta última, fruto indu-

(15) Este oratorio, escrito en 1740 por «Metastasio», fue estrenado con música de Predieri. Dittersdorf también le puso música antes que Mariana Martínez.



Patio interior de la casa de Haydn en Eisenstadt.





Dos retratos de Haydn.

dable de su amor por el arte de «Metastasio». El encanto, la gracia y suavidad de los versos del poeta imperial, sus libretos, atraían a los compositores, que disfrutaban dando música a unas estrofas melódicas, libres de contrastes y pasiones violentas, de un olímpico y elegante clasicismo (16).

Mariana Martínez falleció en Viena el 13 de diciembre del año 1812. Miembro de honor de la Academia Filarmónica de Bolonia, Doctor Honoris Causa en Pavía, aquella a quien el más célebre de los poetas de su tiempo había llamado **mi Santa Cecilia** iba a pasar pronto al olvido. Murió soltera, dos días después que su hermana Antonia, y quizás a consecuencia de la impresión. Como su buen amigo Mozart, fue enterrada en el cementerio de Sant Marx.

Haydn mantuvo hasta sus últimos años una entrañable amistad con Mariana Martínez, a la que, según Karl Geiringer, llamaba **die kleine Spanierin** (la pequeña española).

#### LA OBRA DE MARIANA MARTINEZ

En los salones de la Viena de María Teresa y José II se dijo que las obras de la Martínez eran simples y armoniosas, y se las tachó, en ocasiones, de convencionales, aunque también se ponderó su encanto y su bravura. En la actualidad podemos encontrar obras suyas en Munich, Bolonia, Berlín, y sobre todo en Viena.

Ernst Pauer publicó dos sonatas para clave de Mariana en la colección *Alte Meister*. La *Gesellschaft der Musikfreunde*, en Viena, posee manuscritos y copias de algunas de sus obras. Además del ya citado oratorio **Isacco**, recordemos las siguientes obras corales:

— **Litania de Beata Maria Vergine**, a cuatro voces, dos violines, viola, bajo y órgano. Las voces son; 1/tenor concertante, 2/tenor «ripieno». 1/bajo, 2/bajo. Tres violines I, tres violines II, dos violas, un violoncello, un bajo, un órgano.

— **Litania della Beata Maria Vergine**, a cuatro voces concertantes. Dos violines, viola, violoncello, violone y órgano (dos oboes, dos «corni»).

— **Santa Elena en el Calvario** (oratorio), en dos volúmenes. Texto de «Metastasio».

— **Il nido degli amori** (cantata). Manuscrito de la partitura (1783).

— **Amor tímido** (cantata). Manuscrito de la partitura.

— **Litania della B. V. en Sol** (1775).

— **Litania Dodate o giovani, en Re**.

— **Regina Coelli, en Do**.

— **Litania della B. V., en Re** (1762).

— **Seis Motetes con instrumentos** (1760-1768).

— **Salmo L, a cuatro y ocho voces con orquesta**, traducción italiana de «Metastasio».

— **Cuatro Misas en partitura** (1760-1765).

#### MUSICA INSTRUMENTAL

— **Concierto en La mayor, para clavicémbalo y orquesta**.

— **Concierto en Do mayor, para clave y orquesta**.

— **Concierto en Sol mayor, para clave y orquesta**.

— **Sinfonía en Do mayor** (1770).

Otras obras de Mariana Martínez que no se conservan en la *Gesellschaft der Musikfreunde*:

— **Misa en Do mayor** (coro y orquesta).

— **Kyrie a cuatro voces con orquesta**.

— **Miserere**.

— **Dixit Dominus** (cinco voces y orquesta).

— **La tempestá** (texto de «Metastasio»).

— **Perché, compagna amata** (cantata para soprano y orquesta).

— **Orgoglioso fucicello** (cantata para soprano y orquesta).

— **Piezas sacras, arias, oberturas, sonatas para clave, etc.**

(16) «Metastasio» logró que algunas de sus piezas se musicaran hasta 60 ó 70 veces. Escribió siete oratorios, 40 piezas menores de circunstancias y 27 «drammi per musica».



## EXCMA. DIPUTACION PROVINCIAL Instituto de Estudios Alicantinos

### SECCION DE MUSICA Y FOLKLORE

# CONCURSO DE COMPOSICION DE OBRAS PARA BANDA

La Música de un pueblo representa uno de los aspectos más destacados de la cultura del mismo. Por ello, el Instituto de Estudios Alicantinos de la Excma. Diputación Provincial, a propuesta de su Sección de Música y Folklore, convoca un concurso de composición de Obras para Banda, obras que, basándose en el folklore musical de la provincia de Alicante, resulten susceptibles de formar parte del repertorio de las Bandas de Música de categoría media.

Dicho concurso está dotado con un premio, que se concederá a la obra que resulte más meritoria, y teniendo en cuenta las siguientes

#### B A S E S

1.ª El Premio estará dotado con setenta y cinco mil pesetas.

2.ª Podrán participar en dicho concurso todos los compositores que lo deseen, pudiendo presentar cada uno, una o varias obras, con la condición de que sean inéditas.

3.ª La forma de las obras será libre y de una duración de entre diez y veinte minutos.

4.ª Los concursantes enviarán bajo un lema, al Instituto de Estudios Alicantinos, Sección de Música y Folklore (Palacio de la Excelentísima Diputación Provincial, avenida General Mola, número 6, Alicante).

a) De cada obra presentada, un Guión bandístico, y dos fotocopias del mismo, con el máximo número de indicaciones instrumentales.

b) En sobre cerrado aparte, que estará reseñado con dicho lema, los datos referentes a su filiación personal: nombre, apellidos, domicilio, nacionalidad y todos los demás que consideren convenientes.

5.ª El plazo para la admisión de concursantes finalizará el día 31 de mayo de 1978.

6.ª El concursante, por el solo hecho de presentarse a este Certamen, acepta íntegramente las presentes Bases y la decisión del Jurado, que tendrá carácter inapelable.

7.ª El Jurado, que presidirá el Director del Instituto, estará compuesto por un representante del Instituto de Estudios Alicantinos y tres músicos de reconocido prestigio. Actuará de Secretario el Secretario Técnico del I. E. A.

8.ª Una vez expirado el plazo de admisión de concursantes, se reunirá el Jurado, quien procederá a escoger el Guión bandístico que merezca el premio fijado, debiendo hacer público el fallo antes del 31 de agosto de 1978.

9.ª El autor premiado vendrá obligado a presentar, dentro del plazo de treinta días hábiles, a contar desde el día en que se emita el fallo, material bandístico completo, con partitura.

10.ª La plantilla de la Banda a la que se refiere la Base anterior es la siguiente:

- Flauta-flautín
- Oboe
- Requinto
- Clarinete Principal
- Clarinetes Primeros
- Clarinetes Segundos
- Clarinetes Terceros
- Sax. Alto 1.º
- Sax. Alto 2.º
- Sax. Tenore 1.º
- Sax. Tenore 2.º
- Sax. Barítono
- Trompa mi b 1.ª
- Trompa mi b 2.ª
- Trompeta si b 1.ª
- Trompeta si b 2.ª
- Trombón do 1.º
- Trombón do 2.º
- Trombón do 3.º
- Fliscorno 1.º
- Fliscorno 2.º
- Bombardino do 1.º
- Bombardino do 2.º
- Bajos
- Timbales
- Percusión

11.ª El premio fijado se entregará al concursante seleccionado, una vez cumplidos todos los requisitos establecidos en las presentes Bases.

12.ª Si, a juicio del Jurado, no existiese ninguna obra con méritos suficientes, se declarará desierta la presente convocatoria.

13.ª La propiedad de la obra premiada pertenecerá al autor, quien no podrá publicarla total o parcialmente sin hacer constar de modo expreso el premio concedido por el Instituto de Estudios Alicantinos.

14.ª El Instituto de Estudios Alicantinos se reserva el derecho de su primera edición durante el plazo máximo de un año, sin que el autor devenga derechos económicos sobre la misma, pero sí recibirá cincuenta ejemplares gratuitamente.

15.ª Todas las incidencias que ocurran en torno a este concurso serán resueltas, sin ulterior recurso, por el Jurado, cuya resolución o fallo será siempre inapelable.

Alicante, septiembre de 1977.

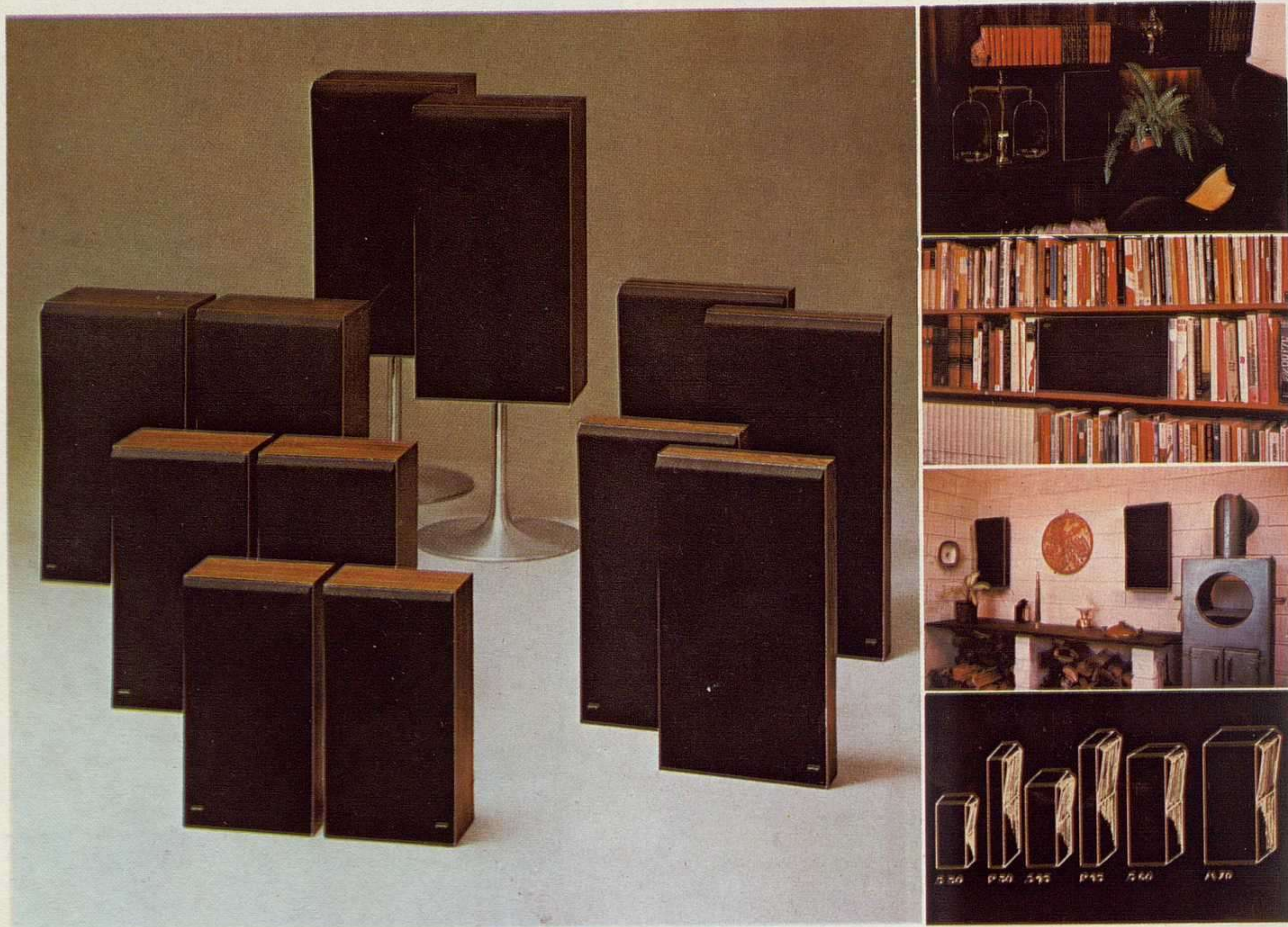
La Presidente de la Sección de Música y Folklore,  
AMPARO FERRANDIZ MORALES  
V.º B.º

El Director del Instituto de Estudios Alicantinos,  
JUAN ORTS SERRANO



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



# MARIA CALLAS,

## «IN MEMORIAM»

( 4 - 12 - 1923 — 16 - 9 - 1977 )



Por **GONZALO ALONSO RIVAS**

Con la colaboración de  
**ROBERTO ANDRADE MALDE**



Hace algunos meses, en París, coincidí con María Callas en una fiesta. Charlamos y quedamos en concertar próximamente una amplia entrevista que había de publicarse en estas páginas. Semanas antes de producirse me sacudió la triste noticia: «María Callas ha muerto hoy, 16 de septiembre, en su casa de París, a la edad de cincuenta y tres años, víctima de un ataque al corazón». De inmediato pensé que, ya que aquella prometida entrevista nunca verá la luz, debía rendir homenaje a la gran cantante de la posguerra. Sea este trabajo, pues, sincero homenaje a quien fue capaz de revolucionar el mundo de la ópera alcanzando una popularidad difícilmente accesible para cualquier artista.

## ESTADOS UNIDOS:

### INFANCIA Y JUVENTUD

María Callas nació en el Flower Hospital de la Quinta Avenida de Nueva York un 4 de diciembre de 1923. Sus padres, Jorge y Evangelia Kalogeropoulos, habían emigrado recientemente de Grecia y perdido a su hijo Vasily en una epidemia de tífus. Cuando a Evangelia le comunicaron el nacimiento de una niña se llevó un profundo disgusto, pues había soñado con un hijo que reemplazara al perdido, y rehusó ver a María hasta varios días después.

A los tres años recibió el bautismo en el rito ortodoxo. Por aquellos días su padre adoptó como apellido el de Callas por razones prácticas. A la edad de once años permaneció en coma durante veintidós días, víctima de un accidente de tráfico que estuvo a punto de costarle la vida.

En su infancia comenzó a adquirir un complejo de inseguridad que tardaría en vencer. El progresivo empobrecimiento familiar, sus traslados a moradas más modestas, las continuas peleas de sus padres, su miopía y la obesidad fueron origen evidente de un carácter tímido y cerrado, así como causa de unas ambiciones que aflorarían en la madurez.

A los ocho años comenzó a estudiar Piano, demostrando una capacidad poco común para la música. Las melodías pronto tuvieron la compañía de una voz cuyas posibilidades fue su madre la primera en vislumbrar. Convencida de poder hacer de ella una niña prodigio al estilo de Ricci, Menuhin o Toumanova, la presentó en varios concursos radiofónicos. En 1934, en Chicago, obtuvo un premio de consolación en un concurso promovido por Jack Benny.



Elenco del *Fidelio* ateniense de 14 de agosto de 1944. María Callas, muy joven, fue «Leonora».

## GRECIA:

### LA BASE

A la edad de trece años, en marzo de 1937, madre y dos hijas pisaban la patria de origen con la ilusión de desarrollar las posibilidades que emanaban de la voz de María.

Aquel mismo año, en septiembre, logró una audición con María Trivella, profesora del Conservatorio Nacional, interpretando la «Habanera» de *Carmen* y siendo admitida con una beca, a pesar de no alcanzar la edad mínima precisa. Su primera aparición en escena acaeció en noviembre de 1938, al cantar la parte de «Santuzza» en una representación escolar. Una nueva audición la permitió entrar en el Conservatorio de Atenas, tras dos años de estudio con Trivella. Elvira de Hidalgo, famosa soprano de coloratura, que habiendo sido sorprendida por la guerra mientras parti-

cipaba en una «tournée» hubo de aceptar permanecer en Grecia como profesora del Conservatorio, quedó admirada de inmediato. Sus palabras recordando aquel primer encuentro no pueden ser más expresivas: «¡La mera idea de ver aquella niña queriendo ser cantante producía risa! Era alta, gorda y llevaba gruesas gafas. Cuando se las quitaba miraba con unos profundos, pero casi invisibles ojos. No sabiendo qué hacer con las manos mientras esperaba a cantar, se mordía insistentemente las uñas. Sin embargo, cuando comenzó a cantar «Ozean, du Ungeheuer», del *Oberón*, produjo violentas cascadas de sonido, si no totalmente controladas, sí llenas de drama y emoción. Escuché con los ojos cerrados, presintiendo el placer de desarrollar semejante material».

Este encuentro marcó el inicio de cinco años de asociación, durante los cuales no hubo lugar en su vida más que para la música. «Trabajábamos desde las diez de la mañana hasta las ocho de la noche. Me hubiese sido inconcebible quedarme en casa, pues no hubiera sabido qué hacer», manifestaría la Callas recordando aquel período.

De Hidalgo consideró que aunque la voz de María era pesada, estaba dotada temperamental y vocalmente para el repertorio «bellcantista», por lo que se concentró en agilizar el instrumento, sin que perdiera riqueza y profundidad en los graves. Al unísono estudió varias partituras completas, llegando a aprenderse de memoria algunas de ellas: *Gioconda* y *Norma*, por ejemplo, aun sin visos de una pronta interpretación. En 1940, en plena segunda guerra mundial, Callas hacía su primera aparición profesional en el Teatro Lírico Nacional de Atenas con la obra *Boccaccio*, de Suppé, cuando sólo contaba dieciséis años, aunque anteriormente había cantado como estudiante *Suor Angélica* y el acto tercero del *Ballo*.

De aquellos años en guerra nos cuenta su madre, en el libro *Mi hija, María Callas*: «Un día, después de haber alojado en casa a dos oficiales británicos, se presentaron soldados italianos. No tuvimos tiempo para esconder los objetos comprometedores de la estancia anterior, que hubieran significado nuestra muerte si los italianos los hallaban. María nos salvó. Cuando entraron en casa, percibiendo la situación, corrió al piano y empezó a entonar *Tosca*. Nunca la he oído cantar mejor que aquel día, un día en el que una niña de diecisiete años se jugaba su vida. Oyéndola se olvidaron del registro y se sentaron a su alrededor. Cuando terminó, partieron, y al día siguiente regresaron con comida para María».

Un año más tarde, en 1941, era la primera soprano de la compañía con un sueldo de unos seis dólares al mes, aunque su juventud era causa constante de hostilidad en otros miembros de la compañía, que envidiaban su presencia en los primeros papeles. Allí interpretó *Tosca*, *Tiefland* y *Cavalleria*. Un crítico de la época escribía en el *Deutsche Nachrichten in Griechenland* (23 de abril de 1944): «María Kalogeropoulos demostró en «Marta» que lo que otros cantantes han de aprender, ella lo posee de por sí: el instinto dramático, la intensidad en la actuación, la desenvoltura en la interpretación».

## ITALIA:

### EL INICIO DE UNA BRILLANTISIMA CARRERA

En 1945 volvía a Nueva York con veintiún años y una experiencia de seis. Por aquel entonces rompió con su madre, lo que posteriormente sería uno de los temas del sensacionalismo periodístico.

Edward Johnson, «manager» del Metropolitan, le ofreció *Butterfly* y *Fidelio*, a las que Callas renunció, considerándose físicamente demasiado grande para la primera y no deseando cantar en inglés la segunda. Tras otro fallido intento con los Bagarozzy, con cuya compañía hubiera debido debutar como «Turandot», conoció a Giovanni Zenatello. Este famoso tenor se hallaba en América buscando cantantes para la segunda temporada de la posguerra en Verona. Al oír a la Callas la contrató de inmediato como «Gioconda», olvidando su primer impulso hacia Zinka Milanov. Junto a ella, y para la misma obra, seleccionó al también jovencísimo Richard Tucker. El éxito, siendo mediano, le proporcionó la ocasión de conocer a Serafin y Meneghini. El primero habría de ser su maestro, y el segundo su protector y marido. Serafin representaría, después de Hidalgo, la mayor influencia y el guía que la conduciría a los principales teatros italianos, salvo a la Scala, con cuya Dirección mantenía relaciones tirantes. El primero de esta serie habría de ser la Fenice de Venecia, con «Isolda». *Turandot* y *Norma* eran sus obras entonces más programadas.

### LA CARRERA FULGURANTE DE MARIA CALLAS

Mil novecientos cuarenta y nueve marca un hito en la carrera, al presentarse en la Fenice como «Brunilda» y «Elvira», de *Puritinos*, simultáneamente, revelándose como una voz completa, al estilo de Lilli Lehmann. También merecen destacarse sus intervenciones como «Kundry», en Roma; «Abigaille», en Nápoles; su presentación en el Colón y el inicio de una brillante serie de grabaciones.





Don Carlo. Milán, 1954. María Callas como «Isabel de Valois».

En 1950 se produce el debut como invitada en la Scala, con **Aida**, junto a Del Mónaco, y en Méjico, con **Norma**, **Aida**, **Tosca** y **Trovatore**. Aquí, tras el ensayo general, el intendente la habló de la soprano mejicana Angela Peralta, que había dejado estela al atacar a plena voz un «Si bemol» agudo al final de la escena triunfal de **Aida**, y le propuso intentar otro tanto, lo que abordó después de solicitar permiso a sus compañeros, sosteniendo dicha nota durante seis segundos y dando la impresión de igualar el volumen de coros y orquesta. En febrero se presentó en Roma como «Isolda» y «Norma», siendo la primera soprano, desde la Lehmann, en cantar ambos «rôles». De ellos diría: «Si he de juzgar entre «Norma» e «Isolda», me temo que «Isolda» no es nada en comparación con «Norma». A la «premier» de esta última asistió Walter Legge, director de la EMI, quien de inmediato la contrató como primera figura para todas sus grabaciones de ópera italiana.

Mil novecientos cincuenta y uno marcaría el inicio de la polémica Callas-Tebaldi, al coincidir en Brasil ambas sopranos cantando **Traviata**. Se dijo que la Callas había comentado de la Tebaldi: «Ella no es como la Callas. Sólo cuando sea capaz de cantar **Norma** o **Lucía** una noche y **Traviata**, **Gioconda** o **Medea** la siguiente, seremos iguales. De otra forma, es comparar «champagne» con coca-cola», con lo que se frustró una posible amistad entre ambas. Intervenciones de interés se produjeron en Florencia (**Orfeo y Euridice**, de Haydn, y **Vísperas sicilianas**), nuevamente en Méjico, donde conocería a **Di Stefano**, y en la inauguración de la temporada de la Scala con **Vísperas sicilianas**, comenzando una brillantísima y polémica carrera en dicho coliseo.

En 1952 interpretaba dos obras en ella infrecuentes: **Rapto y Armida**; daba su tercera y última temporada en Méjico; debutaba en el Covent Garden con una **Norma** en la que aparecía como «Clotilde» Joan Sutherland; interpretaba un histórico **Macbeth** en la Scala y registraba su primera ópera completa: **Gioconda**.

Año de grabaciones sería 1953 (**Lucía**, **Puritani**, **Cavalleria**, **Tosca** y **Traviata**), y en él, además de debutar como «Medea», efectuaría su primera aparición junto a Corelli.

En 1954 continuaron los registros (**Norma**, **Pagliacci**, **Forza y Turco en Italia**) e interpretó por primera y última vez **Don Carlo**, **Mefistófeles** y **La Vestale**.

**Andrea Chenier**, aprendida con cinco días de antelación a una representación que inicialmente correspondía al **Trovador**, pero que hubo de cambiarse por capricho de Del Mónaco, es una de las pocas obras en que no ha dejado huella. En ese mismo 1955, y también en la Scala, obtuvo grandes éxitos en **Sonámbula**, y especialmente en la famosa **Traviata**, con direcciones de Visconti y Giulini, marcando otro hito el redescubrimiento del drama de **Lu-**

**cia**, al ser dirigida por Karajan, en Berlín, con la compañía de la Scala. Como grabaciones han de consignarse **Butterfly**, **Aida** y **Rigoletto**.

En 1956 debutó en Viena como «Lucía» de la mano de Karajan, y en el Metropolitan como «Norma», junto a Del Mónaco, en medio de una inusitada expectación, que haría calificar aquella noche a Rudolf Bing como «indudablemente, la más excitante de todo mi mandato en el Metropolitan, aunque la Callas no estaba en plena forma y fue una de las pocas veces en que denotó problemas de afinación». La acogida fue favorable, pero no entusiástica, por lo que semanas después, al recibir un telegrama de felicitación de Bing tras su apoteósico triunfo en el Covent Garden (donde hubo de «bisarse» el «Mira o Norma», rompiendo una tradición de décadas sin «bises»), contestó lamentando no haberle podido brindar un éxito análogo en su presentación neoyorquina. Igualmente realizó su primera aparición televisiva como «Tosca» en el «show» de Ed Sullivan, y grabó **Trovatore** y **Ballo**.



Medea. Roma, 1955. «Creon» es Boris Cristoff.

## LOS INCIDENTES Y EL COMIENZO DEL FIN

En 1957 acaeció la que muchos consideran su más brillante intervención en la Scala: **Anna Bolena**. Por aquel entonces su fama había sobrepasado ya lo imaginable, y los comentarios sobre su persona, caprichos, genio, etc., eran para todos los gustos. Por eso, cuando «Anna» empujó violentamente a los soldados y se encaminó al centro del escenario para, mirando al público, exclamar: «¿Jueces?, ¿para Anna?, jueces», era la misma Callas quien se estaba defendiendo, quien parecía proclamar: «Si ésta es mi culpa, juzgadme, juzgadme..., pero recordad que yo soy vuestra reina». Los problemas con la Dirección del Teatro habrían de surgir al tener lugar una gira por Inglaterra, en la que no debió intervenir por encontrarse exhausta, según certificación médica, pero a lo que accedió para cantar las cuatro **Sonámbulas** pactadas, comprendiendo la importancia de su presencia en el «tour». Cuando, a resultas del éxito logrado, se anunció una quinta, María se negó aduciendo cansancio, tomando el avión y apareciendo, con muy mala fortuna, al día siguiente, en Venecia, en una fiesta orgni-





Como «Violeta» en La Traviata.

zada por un amigo de Elsa Maxwell. Los periódicos de Italia la acusaron de haber perjudicado el buen nombre del teatro, y el distanciamiento con una Dirección que guardó silencio fue inevitable. Por si esto fuera poco, seguidamente incumplió el compromiso de presentarse en San Francisco como «Lucía» y «Lady Macbeth». Dada su fatiga, tras Edimburgo y su próxima grabación de **Medea** prefirió renunciar, con lo que el empresario no sólo canceló su contrato, sino que la demandó ante el Comité Americano de Artistas Musicales, solicitando le fuese prohibida cualquier otra actuación futura en el país. Todos estos percances provocaron mala prensa, cuando, en realidad, el porcentaje de cancelaciones a lo largo de su carrera fue reducidísimo, como lo prueba el que de las 157 representaciones para las que se la contrató en la Scala durante seis años tan sólo falló en dos ocasiones, ninguna vez en Chicago y únicamente una en el Metropolitan. ¿Quién de los cantantes actuales puede aducir otro tanto? Este mismo año grabó **Sonámbula**, **Turandot**, **Manon Lescaut** y **Medea**.

La situación no mejoraría en 1958, y nada más comenzar enero se produjo uno de los incidentes más comentados. En la ópera de Roma se inauguraba la temporada con una **Norma** encabezada por la Callas y Corelli. Dos días antes de la «premier» le sobrevino un catarro, consecuencia de los ensayos realizados sin calefacción, que la obligaría a guardar cama. El «manager» acudió insistiéndola: «María, has de reponerte. Debes cantar». En contra de las recomendaciones del médico se presentó a una función que estaba presidida por el más alto mandatario de la República. Ante la evidencia de una merma en las condiciones vocales, una voz gritó: «Vuelve a Milán. Nos cuestan un millón de liras». Tras el primer acto, y no sintiéndose capaz de proseguir, cancelaba la representación. Aunque al día siguiente la telefoneó la esposa del Presidente interesándose por su estado y disculpándola, los periódicos pusieron en marcha una amplia campaña de descrédito, acusándola de haber cancelado la representación por despecho a la respuesta de algún sector del público y de haber insultado al Presidente y a la nación. La Dirección del teatro, al igual que la de la Scala tras el suceso de Edimburgo, mantuvo silencio, pero esta vez María les demandó, y diez años más tarde obtendría satisfacción legal.

Después de unas apariciones en el Metropolitan (**Traviata**, **Lucía** y **Tosca**), un concierto en el Monumental Cinema de Madrid y una famosa **Traviata** con Kraus en Lisboa, retornó a la Scala, con **Anna Bolena** y **El Pirata**. Por entonces se habían vuelto muy tirantes sus relaciones con el teatro, y ello significaría el inicio del fin de la carrera de la Callas en Italia. Durante los ensayos, Ghiringhelli no cruzó una sola palabra con ella; entre las funciones hubo de someterse a una operación y cantar al día siguiente, bajo los efec-

tos de la anestesia, para no empeorar la situación. En la última de ellas, cuando ya había sido anunciado que no regresaría a la próxima temporada, y cuando «Imogene» exclama «Lá... vedette... il palco funesto», María dirigió su mirada y señaló al palco de Ghiringhelli. El doble sentido no le pasó inadvertido al público, que respondió con una fuerte ovación, lo que ocasionó que la Dirección, al término de la función y sin previo aviso, ordenara bajar el telón, separando a la diva de unos seguidores que la aclamaban insistentemente. Detrás del telón aparecieron los bomberos con la consigna de despejar el escenario. Era un insulto que la Callas tardaría en olvidar. Los problemas surgieron también en el Metropolitan, donde debía cantar simultáneamente **Tosca**, **Traviata** y **Lady Macbeth**. Considerando que las dos últimas eran incompatibles, solicitó el cambio de **Traviata**, a lo que Bing respondió ofreciendo unas **Lucias**, que María rechazó, con lo que el contrato fue cancelado.

En 1959 tuvo lugar su encuentro con Onassis. Ella y su marido fueron invitados a un crucero junto con los Churchill. Dos meses después ambos matrimonios se separaban, y María acudía al lado del armador griego. Zefirelli comentaría: «La guiaba la estúpida ambición de convertirse en una gran señora de sociedad, pero hay que analizar su infancia para comprender el motivo de estas pretensiones». María declararía seis años más tarde: «El mundo me condenó por dejar a mi marido, pero, en realidad, podía más su faceta de empresario que de marido. Me habían conservado tanto tiempo en una cueva, que cuando conocí a Aristo y sus amigos, tan llenos de vida y alegría, me convertí en una mujer diferente. Viviendo con un hombre mucho mayor que yo me había vuelto prematuramente aburrida y vieja». Por esta época María comenzó a preocuparse en demasía por su físico. Si ya había adelgazado hasta límites insospechados, ahora buscaría la sofisticación. La preocupación por la dieta y la intelectualización del físico repercutió en su emisión vocal. Las notas que ya desde siempre sonaron impuras aumentaron su imperfección, los agudos perdieron seguridad y adquirió un extraño timbre metálico. Profesionalmente fue más bien un año de conciertos que de óperas. Actuó en tres ciudades españolas: Madrid, Barcelona y Bilbao, acudiendo en un avión particular de Onassis, y grabó sus segundas **Lucía** y **Gioconda**, imprimiendo un carácter mucho más dramático que en las previas.

## EL SILENCIO

Durante los años siguientes reduciría sus apariciones en escena: el retorno a la Scala, con **Poliuto**, y otra grabación de **Norma** (1960); sendas **Medeas**, en su querida Grecia y la extraordinaria de la Scala (1961), en una de cuyas funciones cuentan que tras sentir un murmullo desaprobatorio desde lo alto de la galería, María continuó hasta la escena que denuncia a «Sasón» con la palabra «cruel». La orquesta había de continuar con dos fuertes acordes y esperar un segundo «cruel» antes de proseguir; pero tras el primero María hizo una larga «fermata», mirando al auditorio como proclamando: «¡Miradme. Este ha sido mi escenario y lo será mientras yo quiera. Si ahora me odiáis, más os odio yo!», para repetir la acusación dirigiéndose al público, sin que hubiese ninguna protesta.

Hasta llegar a 1964, tan sólo se produjeron tres conciertos, en 1962, y un par de ellos en 1963. En los dos años siguientes, prácticamente, se despediría de los escenarios operísticos. El Covent Garden vivió unas brillantes **Toscas**, y en la Opera de París debutaría y diría adiós simultáneamente con su última **Norma**. El sentido dramático vino a borrar las deficiencias de una voz, ya no en plenitud, que incluso llegó a romper un agudo, el cual repitió con plena exactitud tras hacer retornar unos compases a la orquesta. Zefirelli comentaría, al recordar aquellas representaciones: «María y Corelli parecían felices juntos. Franco la ayudaba en todo, comprendía el privilegio de tenerla aún en escena. Lamentablemente, no puede decirse lo mismo de Madame Cossotto. En los dúos, «Norma» y «Adalgisa» han de cantar cogidas de la mano en cerrada armonía. Cuando María hacía una seña para terminar una frase, la Cossotto la ignoraba y sostenía la nota unos segundos extra. ¡Qué falta de generosidad! Esto hirió a María, y yo juré no trabajar más con la Cossotto, lo que hasta la fecha he cumplido.» En 1965 se despidió definitivamente de ambos teatros con las mismas obras, y del Metropolitan con **Tosca**.

En 1966 renunció a la nacionalidad americana, conservando la griega como vía preparatoria para su matrimonio con Onassis. Un matrimonio que, a decir de algunos, no se produjo por falta de una partida de bautismo de María, cuando todo estaba preparado y ambos se encontraban en Londres esperando al sacerdote ortodoxo que habría de officiar la ceremonia, y que llegaba desde Atenas en avión privado de Onassis. La entrada en escena de Jacqueline Kennedy acabó de malograr estos proyectos, y María se encontró sin una carrera y, según sus palabras, «incluso sin un buen amigo». Pensó retornar a la escena, pero aunque había vuelto a trabajar con Elvira de Hidalgo durante aquellos años, intentando vencer la decadencia de su voz, no lo había conseguido. Londres significó su adiós a la escena, y **Carmen** y **Tosca**, a las grabaciones íntegras.



## EL CANTO DEL CISNE

En los últimos sesenta se proyectó la filmación de su más grande interpretación escénica: **Tosca**. Se escogieron los intérpretes (Gobbi y Edmund Purdom, escénicamente, y Gobbi-Bergonzi, vocalmente), e incluso se tomó el sonido, pero a última hora se planteó el problema de la existencia de unos derechos exclusivos para filmar dicha obra, pertenecientes a la firma alemana Beta, cuyo director artístico era Karajan. Permiso y cesión de derechos fueron peticiones denegadas, siendo la única solución que Karajan dirigiese la partitura, lo que a su vez fue rechazado. Por una mera razón administrativa se perdió la oportunidad de preservar visualmente el arte de la Callas. Como actividades profesionales sólo cabe reseñar, a partir de entonces, su filme **Medea** con Passolini, las clases de Canto en Nueva York, la polémica dirección escénica de una desgraciada producción de **Vísperas** en Turín y la amplia gira de recitales junto a Di Stefano. Parece ser que la razón de ésta fue ayudar al tenor en sus problemas financieros, y si quizás se consiguiese tal objetivo fue a costa de comprometer seriamente a María. Di Stefano no arriesgaba nada, mientras que la Callas lo arriesgaba todo. Si en las **Normas** de París ya había sido patente una considerable reducción del volumen sonoro y una falta de seguridad en los agudos, siempre había permanecido una tremenda musicalidad. Ahora sólo podía advertirse el desesperado intento de salir a flote con una voz que ya estaba rota. La habilidad para mantener frases largas había desaparecido, los recitativos y las florituras eran inseguros y se reflejaba únicamente una sombra de su anterior autoridad en ellos. El público aplaudió en recuerdo a la antigua grandeza, ya que contemplar tal sombra del pasado resultó triste e incluso doloroso para quienes la profesábamos un auténtico cariño.

Las palabras de Pauline Viardot al escuchar por primera vez a la Pasta cuando ésta efectuó su desafortunada reaparición, me vuelven a la memoria: «Sí, es como el "Cenacolo" de Leonardo da Vinci, las ruinas de un cuadro; pero este cuadro es la más grande pintura del mundo».

GONZALO ALONSO RIVAS



«Lucía».

## LA VOZ Y LA TECNICA

Si una voz es siempre difícil de clasificar, la de María Callas lo es en grado extremo.

Un primer intento de aproximación nos lleva al estudio de su repertorio habitual, y ya de entrada nos encontramos con una variedad sorprendente, pues si bien **Norma** fue su ópera más cantada, con 88 representaciones, también nos encontramos con **Traviata** (63), **Lucía** (45), **Tosca** (33), **Aida** (33), **Medea** (31) y **Turandot** (24), por sólo citar unas cuantas. Cinco autores: Bellini, Donizetti, Verdi, Puccini y Cherubini, y cuatro estilos bien diferenciados. Los dos primeros responden a una voz denominada «dramático d'agilitá». **Traviata**, a una lírica con agilidad; **Aida**, a una lírica con amplio centro, capaz al mismo tiempo del «Mi bemol» en el tercer acto. **Tosca** mantiene una extensión (de «Do» grave a «Do» agudo) que no difiere demasiado de los anteriores, pero requiere un amplísimo y cálido centro para responder a las exigencias del acto segundo. En **Medea** nos encontramos con una voz típicamente dramática, de profundo registro grave, mientras que en **Turandot**, aunque la nota extrema sea un «Do» agudo, toda su tesitura es altísima.

Estaríamos, por tanto, ante una soprano oscilante entre la «lírico-spinto» y la «dramática d'agilitá»; pero ampliando el análisis hallamos dos extremos: «Kundry», «Isolda», «Brünnhilde» o «Gioconda», por un lado, y **Puritani**, **Rigoletto**, **Sonámbula** por otro, lo que ya hace materialmente imposible su encasillamiento, razón por la que frecuentemente se la ha denominado «voz múltiple», «soprano fogato» o «soprano absoluto».

La extensión de la gama resulta a veces una ayuda, pero volvemos a encontrarnos con el increíble rango próximo a las tres octavas, casi una más que la de las voces «normales». Este dato no es una exageración; basten los ejemplos demostrativos del registro privado de la **Sonámbula** (Scala, 1955, dirigida por Bernstein), en cuyo «Care compagne» abarca del «La bemol» grave al «Mi bemol» agudo-dos octavas y una quinta; el de **Vísperas** (Florencia, 1951, con Kleiber), con el «Mi» sobreagudo del bolero y un «Fa sostenido» grave en la cadencia de «Arrigo, ah parlí a un cuore». Como puede verse, sólo faltaban dos notas para completar las tres octavas, otra muestra de una voz «desfogada».

Acudiendo al timbre, tampoco puede deducirse una conclusión concreta. Siendo básicamente oscuro, como atestiguan sus primeras **Gioconda** o **Norma**, su increíble técnica podía bien aligerar la voz y añiñarla, logrando esos increíbles efectos que pueden oírse en **Butterfly**, **Rigoletto**, **Sonámbula** o **Lucía**, bien oscurecerla aún más (**Medea**, **Turandot**), o reducirla a un hilo, sugiriendo lo enfermizo del personaje. Hay quien, contra nuestra opinión, ha considerado estas muestras como «carencias técnicas», lo que a la misma María le molestó profundamente en más de una ocasión. Recordemos sus palabras referente a **Traviata**: «He trabajado durante años

hasta encontrar la cualidad de enferma en la voz de «Violetta». Después de todo, es una enferma. Es todo cuestión de respiración, siendo necesario tener la garganta muy limpia para mantener esta cansada forma de hablar, de cantar en este caso. ¿Y qué se comentó? Que la Callas estaba fatigada, que su voz estaba cansada, que en el último acto presentaba problemas respiratorios. Pero, ¿cómo puede «Violetta» en su enfermedad cantar con notas fuertes y redondas? ¡Sería ridículo!». Esta formidable técnica le permitía ejecutar todo tipo de «agilidades» con una fluidez privática de las ligeras: trinos, adornos y grupos de notas, escalas en ligado o «picado» ascendentes o descendentes. Sin embargo, se diferenciaba de ellas una voz fuertemente timbrada, llegando al límite de la estridencia o bemol en ocasiones en un color básicamente oscuro y nunca «blanco», ni siquiera durante las agilidades, y en un repertorio que, en definitiva, era más el de una voz dramática capaz de aligerarse que el de una ligera inclinada a lo dramático (caso Sills).

Voz dramática con excepcionales posibilidades de «coloratura», formidable extensión y recursos insospechados es nuestra conclusión.

¿Quién mejor que su profesora, Elvira de Hidalgo, puede dar testimonio de ello? En otra sección del presente artículo se ha apuntado cómo considerando su voz típicamente dramática encontró, sin embargo, su temperamento propicio para papeles ligeros y se dedicó a enseñarla su propia técnica de soprano ligera.

Todo ello podríamos resumirlo de la siguiente forma:

- Voz dramática (**Macbeth**).
- Asombrosa extensión (**Vísperas sicilianas**).
- Amplias posibilidades para las agilidades (**Lucía**).
- Color no uniforme en toda la gama (compárese a tal efecto el centro de la voz de Callas con el de la joven Tebaldi). Ceul Smith escribía, a propósito de su debut londinense (Covent Garden, 1952. **Norma**, con Stignani): «...Esencialmente, Miss Callas canta con dos voces. Sus registros grave y agudo son claros y netos, con una exacta afinación. Sin embargo, la voz media suena en exceso cubierta. Su «Casta diva» me defraudó un poco; parecía cantarlo desde dentro de una botella, hasta que se movía por encima del «Fa», del paso al registro agudo. No obstante, por mágica alquimia, esas dos voces se fundían en una sola a medida que la función progresaba, dejando de ser artificioso su registro medio a partir del inicio del segundo acto. Además demostraba ser capaz de una docena de coloraturas maravillosamente expresivas, sin que ninguna de ellas desencajase la voz». («Great Singes of today» de Rosenthal. Calder and Boyars-London.)



- e) Buenos apoyo e impostación, cantando siempre «sul fiato» (*Gioconda*).
- f) Grandes recursos para la graduación y contraste de intensidades: «pianísimos» y «fortísimos» (*Anna Bolena*).
- g) Admirables «legatos» y «portamentos» (*Puritani*).
- h) Exacta articulación del texto (*Butterfly*).
- i) Fiel fraseo, que se adaptaba tanto a los personajes regios o semidivinos (*Anna Bolena*, *Norma*) como a los veristas (*Tosca*, *Carmen*) o mundanos (*Bohème*, «*Violetta*»).
- j) Perfectas cuadratura y afinación.
- k) Fidelidad total al autor y la partitura, llegando a aceptar en cada período de su carrera únicamente los «rôles» que se le adaptaban en ese momento: inicialmente, dramáticos; posteriormente, ligeros. Como diría Nicola Rescigno: «Su compromiso con la música era increíble. Le he visto angustiarse no ya intentando emitir las notas exactas, sino la nota. Tenía que reflejar exactamente lo que la música exigía. Esto exige gusto y una tremenda dosis de integridad artística...».
- l) Reaproximación al enfoque original de las partituras, redescubrimiento de músicas olvidadas y aportación de nuevas ideas interpretativas.

Montserrat Caballé reconocería: «Nos abrió una puerta a todos los cantantes del mundo, una puerta que había estado cerrada. Antes de ella no sólo dormían grandes músicas, sino también grandes ideas de la interpretación. Ella nos dio la oportunidad a los que la seguimos de hacer cosas que antes no hubieran sido posibles».

- m) Conjunción fascinante de actriz-cantante.

Visconti comentaba: «Admiraba tanto su presencia escénica, que todo lo que hice con María era algo aparte, con existencia propia, creado solamente para ella».

ROBERTO ANDRADE MALDE -GONZALO ALONSO RIVAS

## OPINIONES SOBRE MARIA CALLAS

### AUTOCONFESION

«En esta vida, antes de hacer algo importante, hay que admitir que tendrá sus consecuencias. Cuando uno es honesto se paga un precio alto, aunque debería ser normal que la honestidad formara parte de todos. Yo he experimentado que siendo así te encuentras un montón de gente deshonesto, de gente débil que intenta hundirte. Y entonces, siendo una mujer con todas sus debilidades, estoy indefensa. He estado indefensa toda mi vida, pero he elegido la honestidad y no puedo ser infiel a mí misma. Sabía que comportándome así habría de soportar multitud de ofensas, ser malentendida, odiada y atacada. Siéndolo muy frecuentemente no he podido defenderme. No he tenido otra opción que sentarme y guardar silencio».

Luchino Visconti: «He trabajado durante años con actores en el teatro y en el cine, con bailarines y cantantes. Sólo puedo afirmar que María es, posiblemente, el ser más disciplinado y profesional con el que he colaborado. No sólo no solicita una reducción de ensayos, sino que pide más y más, trabajando con la misma intensidad desde el principio hasta el final. Se introduce tanto en la realización de una producción, que se irrita cuando un compañero llega tarde. Si ser una «prima donna» significa algo diferente de esto, entonces la Callas no lo es».

Franco Zeffirelli: «No intenté dirigirla, tan sólo arreglé todo a su alrededor. La dejé ser la música, toda la música. Es lo mejor que se puede hacer con la Callas, no necesita más. Uno podía pasarse años contemplándola. Era impresionante: su media sonrisa, la boca, los ojos..., la perfecta iluminación de la música. Su magia es una cualidad que pocos artistas poseen, algo especial y diferente. Hay muchos buenos artistas, pero muy pocos que tengan ese sexto sentido, la extra calidad. Es algo que los eleva del suelo para transformarlos en dioses. Ella lo tenía. Para mí, María es un milagro».

Leonard Bernstein: «Era pura electricidad».

Carlo M.º Giulini: «Para mí, era el melodrama, compromiso total entre música y acción. No conozco otra artista como ella. No es una leyenda prefabricada, tenía algo que era diferente».

George London: «Después de conocerla me di cuenta de que la Callas, la «prima donna» reencarnada, ha de llenar no sólo la imaginación de sus audiencias, sino también de la prensa. La deseaban tempestuosa y fiera, y así la iban a reflejar aun a costa de hacerla injusticia».

Teresa Berganza: «Nunca trataba de apagar a nadie. Aprendí de ella un montón de cosas. Recuerdo cuando yo era desconocida y canté, en Dallas, con ella una *Medea*. Después del aria de «*Nexis*» los aplausos pararon la función y María no movió un pelo o un dedo hasta que terminaron. Esto es generosidad».

Beverly Sills: «Preferiría los diez años sensacionales de la Callas que veinte de cualquier otra».

Montserrat Caballé: «El compararme con la Callas es algo que nunca osaría. No sería justo, yo soy mucho más pequeña que la Callas».

Franco Corelli: «Sólo le preocupaba ser justa con la música. No es posible imaginarse lo que era trabajar con la Callas. No puedo menos que preguntarme: ¿Dónde hay una soprano como ella hoy en día?»

John Vickers: «Tras la guerra tuvo lugar una enorme revolución en el mundo de la ópera gracias a dos personas: Wieland Wagner, quien cambió totalmente el enfoque y el énfasis en los aspectos físicos de la dirección escénica, y María Callas, quien empleó su talento hasta extremos masoquistas en servir su trabajo y encontrar su significado. Hay quienes creen seguir sus pasos, pero, créanme, no saben la dirección en que ella iba. Yo no sólo aprendí muchísimo junto a ella, sino que también aprendí cómo la imagen pública de un artista puede ser injusta y distorsionada. Era una maravillosa compañera; dándote todo al trabajar y esperando recibir todo».

Tito Gobbi: «María era genuina, auténtica, fuera de los viejos «clichés». Nunca veremos alguien mejor que la Callas».



«Medea» para la película de Pier Paolo Pasolini (1971).



# ACTUACIONES OPERISTICAS DE MARIA CALLAS A LO LARGO DE SU CARRERA

	1947	1948	1949	1950	1951	1952	1953	1954	1955	1956	1957	1958	1959	1960	1961	1962	1963	1964	1965	Total
Aida		7	1	13	4		8													33
Alceste								4												4
Andrea Chénier									6											6
Anna Bolena											7	5								12
Armida						3														3
Un Ballo in Maschera											5									5
Il Barbiere di Siviglia										5										5
Don Carlo								5												5
Fedora										6										6
La Forza del Destino		4						2												6
La Gioconda	5					5	3													13
Ifigenia in Tauride											4									4
Lucia di Lammermoor						3	11	14	2	10		3	2							45
Macbeth						5														5
Madama Butterfly									3											3
Medea							6	5	4			2	7		5	2				31
Mefistofele								3												3
Nabucco			3																	3
Norma		2	4	14	9	14	12	2	6	9	2			2				8	4	88
Orfeo ed Euridice					2															2
Parsifal			4																	4
Il Pirata												5	2							7
Poliuto														5						5
I Puritani			3		4	7			2											16
Il Ratto dal Serraglio						4														4
Rigoletto						2														2
San Giovanni Battista			1																	1
La Sonnambula									10		12									22
Tosca				5	1	2		3		2		2						6	12	33
La Traviata					15	9	5	2	4	17		11								63
Tristano e Isotta	1	6		5																12
Il Trovatore				3	3		12		2											20
Turandot		16	8																	24
Il Turco in Italia				4					5											9
I Vespri Siciliani					10	1														11
La Vestale								5												5
La Walkiria			6																	6
Concerts (Stage)			1		2					1	4	12	14		1	5	6			46
Concerts (Radio)			1	1	1	1		1		1										6
Operas (Radio)*				1					1		1									3
Other Appearances:																				
Stage					1							2				1			1	5
Radio & Television					1					1	1	2	1			1		1	1	9
<b>TOTAL</b>	<b>6</b>	<b>35</b>	<b>32</b>	<b>46</b>	<b>53</b>	<b>56</b>	<b>57</b>	<b>46</b>	<b>45</b>	<b>52</b>	<b>36</b>	<b>44</b>	<b>46</b>	<b>7</b>	<b>6</b>	<b>9</b>	<b>6</b>	<b>15</b>	<b>18</b>	<b>595</b>

\*Parsifal, Norma, and Lucia di Lammermoor, respectively.



Maria Callas y Luchino Visconti.



La despedida: con Giuseppe di Stefano, marzo de 1974.



# DISCOGRAFIA DE MARIA CALLAS

## 1. GRABACIONES COMERCIALES DE OPERAS COMPLETAS.—2. LPS (Selecciones)

### 1. Comerciales de óperas completas

- Bellini: **Norma** (Stignani, Filippeschi, Rossi-Lemeni, Serafin). EMI.
- Bellini: **Norma** (Ludwig, Corelli, Zaccaria, Serafin). EMI.
- Bellini: **Puritani** (Di Stefano, Panerai, Rossi-Lemeni, Serafin). EMI.
- Bellini: **La Sonnambula** (Ratti, Monti, Zaccaria, Votto). EMI.
- Bizet: **Carmen** (Gedda, Guiot, Massard, Pretre).
- Cherubini: **Medea** (Scotto, Pirazzini, Picchi, Modesti, Serafin). EMI.
- Donizetti: **Lucía de Lammermoor** (Di Stefano, Gobbi, Arie, Serafin). EMI.
- Donizetti: **Lucía di Lammermoor (Tagliavini)**, Cappuccilli, Ladysz, Serafin). EMI.
- Leoncavallo: **Pagliacci** (Di Stefano, Monti, Gobbi, Panerai, Serafin). EMI.
- Mascagni: **Cavalleria Rusticana** (Di Stefano, Panerai, Serafin). EMI.
- Ponchielli: **La Gioconda** (Barbieri, Roggi, Silveri, Neri Votto). Cetra.
- Ponchielli: **La Gioconda** (Cossotto, Ferraro, Cappuccilli, Vince, Votto). EMI.
- Puccini: **La Bohème** (Di Stefano, Moffo, Panerai, Zaccaria, Votto). EMI.
- Puccini: **Madama Butterfly** (Gedda, Danieli, Borriello, Karajan). EMI.
- Puccini: **Manon Lescaut** (Di Stefano, Fioravanti, Calabrese, Serafin). EMI.
- Puccini: **Tosca** (Di Stefano, Gobbi, De Sabata). EMI.
- Puccini: **Tosca** (Bergonzi, Gobbi, Pretre).
- Puccini: **Turandot** (Schwarzkopf, Fernandi, Zaccaria, Serafin). EMI.
- Rossini: **Il barbiere di Siviglia** (Alva, Gobbi, Zaccaria, Galliera). EMI.
- Rossini: **Il Turco in Italia** (Gedda, Stabile, Rossi-Lemeni, Gavazzeni). EMI.
- Verdi: **Aida** (Tucker, Gobbi, Barbieri, Serafin). EMI.
- Verdi: **Forza del Destino** (Tucker, Nicolai, Tagliabue, Rossi-Lemeni, Serafin). EMI.
- Verdi: **Rigoletto** (Di Stefano, Gobbi, Zaccaria, Serafin). EMI.
- Verdi: **Traviata** (Albanese, Savarese, Santini). Cetra.
- Verdi: **Trovatore** (Di Stefano, Barbieri, Panerai, Zaccaria, Karajan). EMI.

Verdi: **Un ballo in maschera** (Di Stefano, Gobbi, Barbieri, Ratti, Votto). EMI.

### 2. LPS (selecciones)

#### CETRA

- **Traviata**: E' strano... Ah forse é lui ...Follie! Follie!  
Addio del passato.
- **Puritani**: Ah, rendetemi la speme.  
Poveri fiori.
- **Tristán e Isolda**: Muerte de «Isolda».

#### CETRA

- **Adriana Lecouvreur**: Io son l'umile ancella.  
Poveri fiori.
- **Andrea Chevier**: La mamma morta.
- **La Wally**: Ebben? he andró lontana.
- **Mefistófeles**: L'alta notte in fondo al mare.
- **Barbero de Sevilla**: Una voce un poco fa.
- **Dinohra**: Ombra leggiera.
- **Lakme**: Dové l'indiana bruna?
- **Vespri siciliani**: Mercé, dilete amiche.

#### CETRA

- **Manon Lescaut**: In quelle trine morbide.  
Sola, peduta, abbandonata.
- **Madama Butterfly**: Un bel di vedremo.  
Con onor muore.
- **La Bohème**: Sì, mi chiamano «Mimi».  
Dove lieta usci.
- **Suor Angelica**: Senza mamma.
- **Gianni Schichi**: O mio bambino caro.
- **Turandot**: Signore ascolta.  
In questa reggia.  
Tu che di gel sei cinta.

#### EMI

- **Cenerentola**: Nacqui all'afanno.
- **Guillermo Tell**: S'allontanano alfine, selva opaca.
- **Hija del regimiento**: Convien partir.
- **Semiramide**: Del raggio lusinghier.
- **Lucrecia Borgia**: Comé bello quale incanto!
- **L'elixir d'amore**: Prendi, per me sei libero.

#### EMI

- **Macbeth**: Nel di della vittoria. Vienni! Haf-fretta!  
La luce langue.  
Una nacchia é qui tuttora!

- **Nabucco**: Anchio dischuso un giorno.
- **Ernani**: Ernani! Ernani involami.
- **Don Carlo**: Tu che le vanità.

#### EMI

- **Otello**: Canción del sauce. Ave María.
- **Aroldo**: Ciel, chio respiri!
- **Don Carlo**: O don fatale.
- **Aroldo**: Done son io.
- **Don Carlo**: Non pianger mia compagna.

#### EMI

- **Orphee**: J'ai perdu mon Eurydice.
- **Alceste**: Divinités du Styx.
- **Carmen**: Habanera.  
Seguidilla.
- **Samson et Dalila**: Printemps qui commence.  
Amour, viensaidier ma faiblesse.
- **Romeo et Juliette**: Je veux vivre dan ce rêve.
- **Mignon**: Je suis Titania.
- **Le Cid**: Pleurez, mes yeux.
- **Lousie**: Depuis le jour.

#### EMI

- **Ifigenia en Tauride**: O malhereuse Iphigénie!
- **Condenación de Fausto**: D'amour l'ardente flamme.
- **Pescadores de perlas**: Comme autrefois.
- **Manon**: Adlen, notre petite table.  
Je marche sur tous les chemins.
- **Werther**: Werther! Qui m'aurait dit.
- **Fausto**: O Dieu! que de bijoux.

#### EMI

- **Anna Bolena**: Piangete voi?
- **Hamlet**: Et maintenant econtez ma chanson.
- **Il pirata**: Lo sognai ferito, essangue.
- **Il pirata**: Col sorriso d'innocenza.
- **Attila**: Liberamente or pianger.
- **Vespri siciliani**: Arrigo! ah partí a un core.
- **I Lombardi**: O madre, dal cielo socorri al mio pianto.
- **Ballo in maschera**: Ecco lórrido campo.
- **Aida**: Ritorna vincitor.
- **Otras varias combinaciones y selecciones de las óperas íntegras.**

## 3. GRABACIONES PRIVADAS DE OPERAS COMPLETAS

### 3. Privadas de óperas completas (1)

- BELLINI: **Norma**. («Norma»); Ebe Stignani («Adalgisa»); Mirto Picchi («Pollione»); Giacomo Vaghi («Oroveso»); Joan Sutherland («Clotilde»); Vittorio Gui, c. Covent Garden, Nov. 18, 1952. MRF-II (3) [2/68].  
— (BJR) OMY-200 (3) [3/68].
- BELLINI: **Norma**. («Norma»); Ebe Stignani («Adalgisa»); Mario del Monaco («Pollione»); Giuseppe Modesti («Oroveso»); Tullio Serafin, c. Orchestra and Chorus of Radio Italiana, Rome. Foro Italico, Rome, June 29, 1955. JLT-6 (3) [12/71].
- BELLINI: **Norma**. («Norma»); Giulietta Simionato («Adalgisa»); Mario del Monaco («Pollione»); Nicola Zaccaria («Oroveso»); Antonino Votto, c. La Scala, Dec. 7, 1955. LERWC-103 (3) [7/74].
- BELLINI: **Il Pirata**. («Imogene»); Piero Miranda Ferraro («Gualtiero»); Chester Watson («Goffredo»); Regina Sarfaty («Adele»); Nicola Rescigno, c. American Opera Society, Carnegie Hall, Jan. 27, 1959. FWR-641 (2) [1/65].  
— MRF-51 (2) [8/70].
- BELLINI: **I Puritani**. («Elvira»); Giuseppe di Stefano («Arturo»); Piero Campolonghi («Ri-

cardo»); Roberto Silva («Giorgio»); Guido Picco, c. Palacio de Bellas Artes, Mexico City, May 29, 1952.

**Side 6, band 2**: ROSSINI: **Armida**, «D'amore al dolce impero», radio concert of Dec. 27, 1954, San Remo, Alfredo Simonetto, c. MRF-28 (3) [6/69].

— (EJS) Unique Opera Records Corporation UORC-191 (2) [2/74].

BELLINI: **La Sonnambula**. («Amina»); Cesare Valletti («Elvino»); Giuseppe Modesti («Rodolfo»); Eugenia Ratti («Lisa»); Leonard Bernstein, c. La Scala, March 5, 1955. Raritas OPR-3 (3) [1/73]. Pressed in France, released in Germany.

— ERR-108 (3) [1/74].

CHERUBINI: **Medea**. («Medea»); Teresa Berganza («Neris»); Jon Vickers («Jason»); Nicola Zaccaria («Creon»); Nicola Rescigno, c. Dallas Civic Opera Co., Nov. 6, 1958. FWR-647 (2) [1/65].

— (FWR) Penzance Records PR-41 [1/73]. Remastered edition.

CHERUBINI: **Medea**. («Medea»); Fiorenza Cossotto («Neris»); Jon Vickers («Jason»); Nicola Zaccaria («Creon»); Nicola Rescigno, c. Covent Garden, June 30, 1959. BJR-105

(2) [1/69]. Opening scene with Glace omitted.

CHERUBINI: **Medea**. («Medea»); Fedora Barbieri («Neris»); Gino Penno («Jason»); Giuseppe Modesti («Creon»); Leonard Bernstein, c. La Scala, Dec. 10, 1953. Morgan Records (3) [4/72].

— (EJS) Unique Opera Records Corporation UORC-138 (2) [12/72].

— BJR-129 (3) [4/73].

DONIZETTI: **Anna Bolena**. («Anna Bolena»); Giulietta Simionato («Giovanna Seymour»); Nicola Rossi-Lemeni («Enrico VIII»); Gianni Raimondi («Ricardo Percy»); Gianandrea Gavazzeni, c. La Scala, April 14, 1957.

**Side 5b**: BELLINI: **Norma**, «Casta Diva» and «Ah! bello a me ritorna» from the 1949 Cetra 12" 78-rpm CB 20482.

**Side 6**: VERDI: **Aida**, Act III complete. («Aida»); Kurt Baum («Radames»); Jess Walters («Amonasro»); Giulietta Simionato («Amneris»); John Barbirolli, c. Covent Garden, June 4, 1953. FWR-646 (3) [1/65].

— FWR-646 (3) [6/69] Remastered; with selections from Callas's rehearsal in Dallas, Nov. 20, 1957, on **Side 5b**: VERDI: **La Traviata**, «E strano» through «Sempre libera»;

El cuadro con las actuaciones operísticas de María Callas a lo largo de su carrera y la lista de grabaciones privadas proceden de la excelente obra de Henry Wisnesky, **María Callas, The Art behind the legend**. Doubleday and Company, Mc. New York, 1975.



# DISCOGRAFIA DE MARIA CALLAS

**Side 5c:** BELLINI: *I Puritani*, «Qui la voce» and «Vien, diletto»; **Side 6:** *Anna Bolena*, Final Scene, beginning «Piangete voi? Donde tal pianto?».

— BJR-109 (3) [9/69].

— MRF-42 (3) [12/69] The set contains additional music, most of which was not in the Scala production: the Overture (Lamberto Gardelli, c., Glyndebourne, Aug. 4, 1968); Smeton's «Chi penserosa e tacita» and «E sgombro il loco... Addio, beltade» (Janet Baker, American Opera Society, Nov. 15, 1966); Percy's aria «Vivi tu» (Mario Solis, piano acc., New York, Oct. 19, 1969).

**DONIZETTI: Lucia di Lammermoor.** («Lucia»); Giuseppe di Stefano («Edgardo»); Piero Campolongo («Enrico»); Guido Picco, c. Palacio de Bellas Artes, Mexico City, June 10, 1952.

**Side 4b:** VERDI: *La Traviata*, «E strano» to end of Act I and «Addio del passato». Maria Callas, Cesare Valletti («Alfredo»); Oliviero de Fabritiis, c. Mexico City, July 17, 1951. FWR-650 (2) [10/65].

**DONIZETTI: Lucia di Lammermoor.** («Lucia»); Giuseppe di Stefano («Edgardo»); Rolando Panerai («Enrico»); Nicola Zaccaria («Raimondo»); Herbert von Karajan, c. RIAS Orchestra, Städtische Oper, Berlin, Sept. 29, 1955. Limited Edition Society LERWC-101 (3) [11/73].

**DONIZETTI: Poliuto.** («Paolina»); Franco Corelli («Poliuto»); Ettore Bastianini («Severo»); Nicola Zaccaria («Callistene»); Antonino Votto, c. La Scala, Dec. 7, 1960. FWR-644 (2) [1/65].

— FWR-644 (2) [3/69]. Remastered edition with new material on **side 4:** an unpublished EMI recording of BELLINI: *La Sonnambula*, «Care compagne... Come per me sereno»; Milán. June 1955, Tullo Serafin, c.

— BPR-106 (2) [3/69].

— BJR-106 (2) [4/71]. Remastered edition.

— MRF-31 (2) [6/69].

**GIORDANO: Andrea Chénier.** («Maddalena di Coigny»); Mario del Monaco («Andrea Chénier»); Aldo Protti («Carlo Gérard»); Lucia Danilei («Madelon»); Antonino Votto, c. La Scala, Jan. 8, 1955. OPA-1010/1011 (2) [3/71].

**GLUCK: Alceste** (selections, sung in Italian translation). («Alceste»); Renato Gavarini («Admeto»); Paolo Silveri («High Priest»); Carlo Maria Giulini, c.

**Side 5:** «Divinités du Styx», «Ou suis-je?... Eh! pourrai-je vivre sans toi», «Ah! malgré moi», «Grands dieux, soutenez mon courage!» to the beginning of the final trio. La Scala, April 4, 1954.

**Sides 1-3;** **GLUCK: Iphigénie en Tauride.** Montserrat Caballé, Jean Cox, Paul Schoeffler; Antonio de Almeida, c. Lisbon, Feb. 3, 1961. Penzance Records PR-27 (2) [1/72].

**GLUCK: Iphigénie en Tauride** (in Italian translation). («Ifigenia»); Fiorenza Cossotto («Artemide»); Francesco Albanese («Pilade»); Anselmo Colzani («Toante»); Nino Sanzogno, c. La Scala, June 1, 1957. FWR-649 (2) [9/65].

— MRF-63 (2) [12/70].

**PUCCHINI: Tosca** (highlights). («Tosca»); Gianni Poggi («Cavaradossi»); Paolo Silveri («Scarpia»); Antonino Votto, c. Act I from Tosca's entrance. «Mario! Mario!» through her first exit, «Ma falle gli occhi neri!» Act III, Tosca's entrance to the end of the opera. Act I «Te Deum». Act II, from «Flora!» «Amore...» to «Mouri!» Teatro Muni-

cipal, Río de Janeiro, Sept. 24, 1951. Penzance Records PR-II (1) [3/72].

**PUCCHINI: Tosca.** («Tosca»); Mario Filippeschi («Cavaradossi»); Robert Weede («Scarpia»); Umberto Mugnai, c. Palacio de Bellas Artes, Mexico City, June 8, 1950. UORC-184 (2) [1/74].

**ROSSINI: Armida.** («Armida»); Francesco Albanese («Rinaldo»); Mario Filippeschi («Gerlando and Ubaldo»); Gianni Raimondi («Carlo»); Tullio Serafin, c. Teatro Comunale, Florence, April 26, 1952. FWR-657 [2/68]. The last-act Rinaldo-Carlo duet through the Rinaldo-Armida duet lacking.

**SPONTINI: La Vestale.** («Giulia»); Franco Corelli («Licinio»); Ebe Stignani («High Priestess»); Nicola Rossi-Lemeni («Pontifex Maximus»); Antonino Votto, c. La Scala, Dec. 7, 1954. UORC-217 (2) [9/74].

**VERDI: Aida** («Aida»); Oralia Dominguez («Amneris»); Mario del Monaco («Radames»); Giuseppe Taddei («Amonasro»); Oliviero de Fabritiis, c. Palacio de Bellas Artes, Mexico City, July 3, 1951. BJR-104 (3) [8/68].

— MRF-21 (3) [8/68].

**VERDI: Aida.** («Aida»); Giulietta Simionato («Amneris»); Kurt Baum («Radames»); Robert Weede («Amonasro»); Guido Picco, c. Palacio de Bellas Artes, Mexico City, May 30, 1950. UORC-200 (2) [5/74].

**VERDI: Un Ballo in Maschera.** («Amelia»); Giuseppe di Stefano («Riccardo»); Ettore Bastianini («Renato»); Giulietta Simionato («Ulrica»); Eugenia Ratti («Oscar»); Gianandrea Gavazzeni, c. La Scala, Dec. 7, 1957.

**Side 6:**

**MASSENET: Le Cid**, «Pleurez, mes yeux».

**BIZET: Carmen**, «Habanera» and «Séguedille».

**VERDI: Don Carlo**, «O don fatale».

[Hamburg concert, March 16, 1962, Georges Prêtre, c.].

**ROSSINI: Semiramide**, «Bel raggio lusinghier».

**PUCCHINI: Madama Butterfly**, «Tu? tu? piccolo Iddio!».

**PUCCHINI: La Bohème**, «Quando me'n vo'».

[Berlin concert, May 17, 1963, Georges Prêtre, c.].

MRF-83 (3) [6/72].

— BJR-127 (3) [6/72].

**VERDI: Macbeth.** («Lady Macbeth»); Enzo Mascherini («Macbeth»); Gino Penno («Macduff»); Italo Tajo («Banco»); Victor de Sabata, c. La Scala, Dec. 7, 1952.

**Side 6:**

**VERDI: Macbeth**, «Vieni! t'affretta!» [two versions: the first from a radio concert of Feb. 18, 1952, Oliviero de Fabritiis, c.; the second from the Dallas rehearsal of Nov. 20, 1957, Nicola Rescigno, c.].

**MOZART: Die Entführung aus dem Serail**,

«Martern aller Arten» [sung in Italian, Dallas rehearsal, Nov. 20, 1957].

FWR-655 (3) [8/66].

— Opera Viva JLT-3 (3) [10/69].

— BJR-117 (3) [11/69].

— MRF-61 (3) [12/69].

**VERDI: Nabucco** («Abigaille»); Gino Bechi («Nabucco»); Luciano Neroni («Zaccaria»); Amalia Pini («Fenena»); Vittorio Gui, c. Teatro San Carlo, Naples, Dec. 20, 1949. ERR-114 (3) [8/74].

— FWR-653 (1) [7/66]. Highlights containing all of Abigaille's music.

— (FWR) Penzance Records PR-3 (1) [5/70].

Remastered. The previous edition begins at the top of page 40 in the Ricordi vo-

cal score; this edition begins with Abigaille's entrance, page 42.

**VERDI: Rigoletto.** («Gilda»); Giuseppe di Stefano («Duke»); Piero Campolongo («Rigoletto»); Ignacio Ruffino («Sparafucile»); Umberto Mugnai, c. Palacio de Bellas Artes, Mexico City, June 17, 1952. BJR-101 (2) [12/67]. Orchestral prelude omitted.

**VERDI: La Traviata.** («Violetta»); Cesare Valletti («Alfredo»); Mario Zanasi («Germont»); Marie Collier («Flora»); Nicola Rescigno, c. Covent Garden, June 20, 1958. FWR-652 (2) [3/66].

— LESWC-102 (2) [3/74].

**VERDI: La Traviata.** («Violetta»); Giuseppe di Stefano («Alfredo»); Ettore Bastianini («Germont»); Silvana Zanoli («Flora»); Carlo Maria Giulini, c. La Scala, May 28, 1955. MRF-87 (2) [8/72].

**VERDI: La Traviata.** («Violetta»); Giuseppe di Stefano («Alfredo»); Piero Campolongo («Germont»); Umberto Mugnai, c. Palacio de Bellas Artes, Mexico City, June 3, 1952. UORC-181 (2) [11/73].

— BJR-130 (3) [9/74]. **Side 6:** VERDI: *La Traviata*.

«Libiamo», «Un dì felice», «Ah, fors'è lui» and «Sempre libera», «Addio del passato». («Violetta»); Cesare Valletti («Alfredo»); Oliviero de Fabritiis, c. Palacio de Bellas Artes, July 17, 1951.

**VERDI: Il Trovatore.** («Leonora»); Cloe Elmo («Azucena»); Giacomo Lauri-Volpi («Manrico»); Paolo Silveri («Di Luna»); Tullio Serafin, c. Teatro San Carlo, Naples, Jan. 27, 1951. FWR-654 (2) [7/66].

**VERDI: Il Trovatore** (highlights). («Leonora»); Giulietta Simionato («Azucena»); Kurt Baum («Manrico»); Leonard Warren («Di Luna»); Guido Picco, c. Palacio de Bellas Artes, Mexico City, June 20, 1950. BJR-102 (1) [6/68].

— FWR-651 (1) [5/68]. Selections from the above performance. **Side 2, bands 3-6:** «Tacea la notte», Act I trio finale, Act IV «Leonora»-«Di Luna» duet, Act IV finale. Palacio de Bellas Artes, June 27, 1950, same cast as June 20, except Ivan Petroff (Di Luna).

**VERDI: Il Trovatore.** («Leonora»); Ebe Stignani («Azucena»); Gino Penno («Manrico»); Carlo Tagliabue («Di Luna»); Antonino Votto, c. La Scala, Feb. 23, 1953. MRF-78 (2) [11/71].

— (BJR) Robin Hood RHR-5001 (3) [5/72].

**Side 5, band 2; side 6:** VERDI: *Aida*. Act III. («Aida»); Gurt Baum («Radames»); Jess Walters («Amonasro»); Giulietta Simionato («Amneris»); John Barbirolli, c. Covent Garden, June 10, 1953.

**VERDI: I Vespri Sciliani.** («Elena»); Boris Christoff («Giovanni»); Enzo Mascherini («Guido»); Giorgio Bardi-Kokolios («Arrigo»); Erich Kleiber, c. Teatro Comunale, Florence, May 26, 1951. FWR-646 (3) [1/65].

— (FWR) Penzance PR-6 [5/70]. Remastered and divided into bands by acts and scenes.

— MRF-46 (3) [3/70].

**WAGNER: Parsifal** (in Italian). («Kundry»); Africo Baldelli («Parsifal»); Boris Christoff («Gurnemana»); Rolando Panerai («Amfortas»); Giuseppe Modesti («Klingsor»); Vittorio Gui, c. Orchestra and chorus of Radio Italiana, Rome, Nov. 20-21, 1950, FWR-648 (4) [1/65].

— (FWR) Penzance PR-10 (1) [6/70].

Act III complete.

## BIBLIOGRAFIA

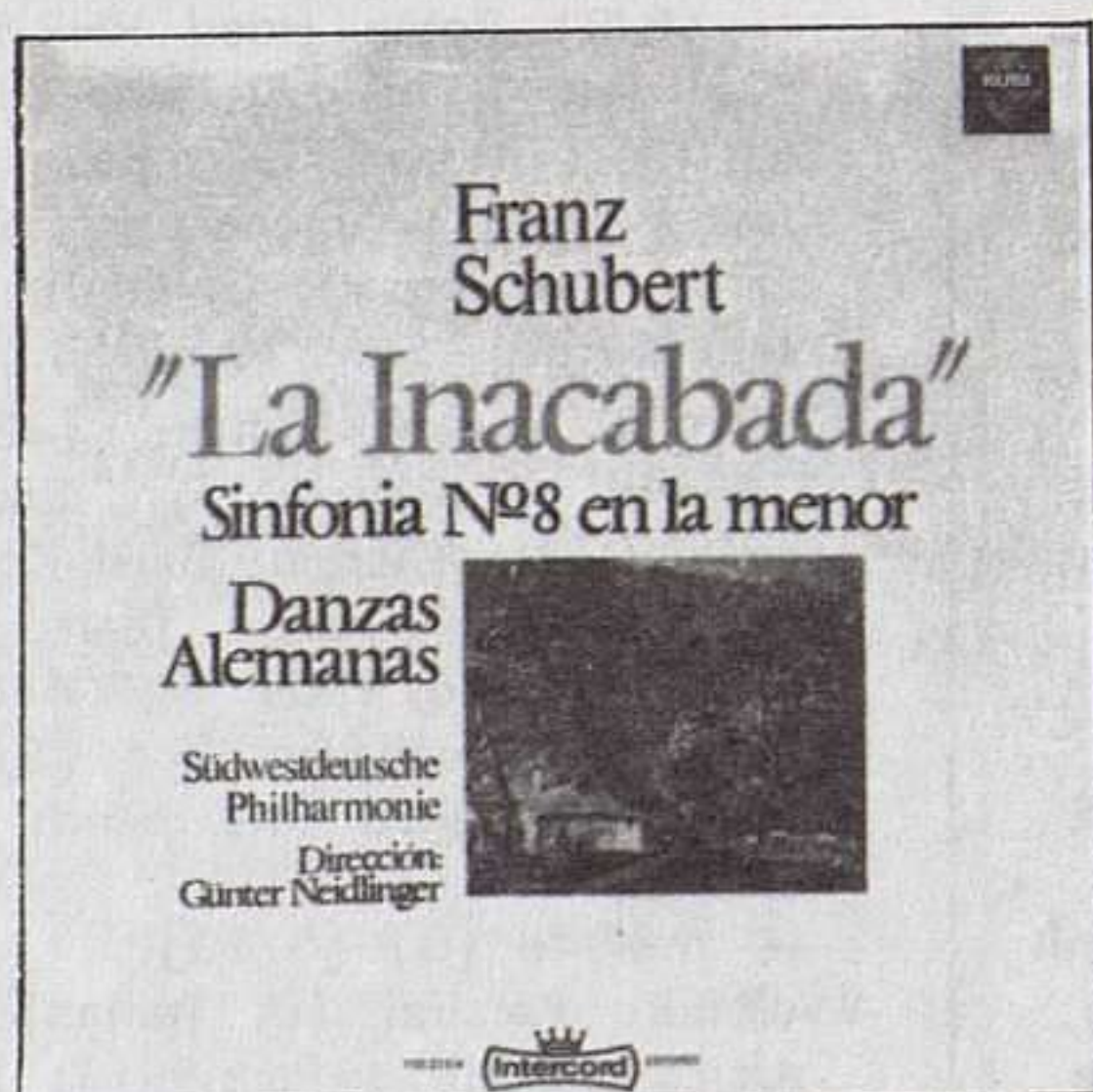
- **Ardoin & Fitzgerald:** Callas. Thames and Hudson. London. 1974.
- **Wisheski:** María Callas. Doubleday & Company. New York. 1975.

- **Bing:** 5000 Nights at the Opera. Garden City NY. Doubleday & Co. 1972.
- **Callas:** My Daughter-María Callas. Leslie Frewin Publishers. London. 1967.
- **Cederna:** Chi é María Callas? Longanesi & C. Milano. 1968.
- **Galatopoulos:** Callas: La Divina. London House & Maxwell. 1970.

- **Gara:** Die grossen Interpreten: María Callas. Wilhelm Limpert-Verlag. 1959.
- **Herzfeld:** La Callas. Rembrandt-Verlag GmbH. 1962.
- **Sellinek:** Callas: Portrait of a Prima Donna. Ziff-Davis Publishing Co. 1960.
- **Lauri Volpi:** Voci parallele. Aldo Garzanti. 1955.



# UNA OFERTA LIMITADA, PERO MUY VENTAJOSA PARA UD.



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





# FEDERICO CHOPIN:

UNA ROMANZA  
CON PALABRAS

POR  
LUIS JIMENEZ-CLAVERIA IGLESIAS

## I. Una copa de tierra polaca (1810-1830)

El padre de Federico, Nicolás Chopin, era un emigrado lorenés que se iba a establecer, de manera definitiva, en Polonia. Sin embargo, a pesar de su origen galo, Nicolás considerará Polonia como su auténtica patria, participando en la sublevación de 1794 desde las filas de la Guardia Nacional. Parece ser que su medio principal de vida lo constituyó la enseñanza, siendo preceptor de algunas familias de la aristocracia polaca. En 1806 contrae matrimonio con Justina Krzyzanowska, que, aunque pobre, pertenece a una familia de noble estirpe. Cuatro años más tarde, en un día y mes no del todo precisos de 1810, nace Federico Chopin. El histórico suceso tiene lugar en Zelazowa Wola, pueblo situado a unos kilómetros de Varsovia y que —por designios del destino— iba a inmortalizar su nombre.

El pequeño manifestó desde muy pronto una gran afición por el piano. Un discreto violinista checo, apellidado Zywny, inicia en los secretos de la música al excepcional discípulo e imbuje en su

alma el respeto por los clásicos: Haydn, Mozart y muy especialmente Bach.

A los ocho años, rodeado de la inevitable aureola de niño prodigio, da Chopin un concierto público, coincidiendo con la aparición de su primera obra: una Polonesa para «pianoforte». En 1825 publica su primera composición importante, el Rondó en Do menor. En 1826 ingresa en el Conservatorio, recibiendo clases de Elsner —su primer maestro serio—, con quien aprende Armonía y Contrapunto. Dos años más tarde va a Berlín en viaje de estudios, siendo asiduo visitante de su Teatro de Opera; conoce, además, a músicos de la talla de Spontini, Field, Hummel y Mendelssohn, aunque parece improbable que estableciera relación con ellos. En 1829 concluye sus estudios en el Conservatorio; Elsner anota en su libreta particular: «Chopin, Federico; genio de la música». Ese mismo año tiene la oportunidad de ver y escuchar al primer gran virtuoso al estilo romántico, el violinista Paganini, que tanto habría de influir en el piano de Franz Liszt. Llega a Viena el 31 de julio, y da dos conciertos en el mes de agosto, con gran éxito de público y crítica, regresando unos días más tarde a Varsovia.

Mil ochocientos treinta es un año crucial en la biografía chopiniana. Ofrece tres actuaciones en la capital polaca e interpreta sus dos Conciertos para piano y orquesta.

Pocos meses antes de la muerte de Chopin, el fotógrafo Bisson hizo este retrato del gran músico. Es un daguerrotipo de extraña belleza, debida, sin duda, al halo de lejanía y misterio que envuelve la imagen. La instantánea ha captado la tremenda ausencia temporal del personaje, su alejamiento fisiológico del entorno vital, la presencia segura y esperada de la muerte, que tiñe de melancolía la triste estampa... «La placa sensible sólo ha retenido —dice Alfred Cortot— una apariencia transitoria y exterior, un rostro cuya alma estaba ausente, una envoltura corporal donde en aquel momento faltaba el espíritu.» Su espíritu, seguramente, paseaba por otras regiones, por los campos presentidos por su música, tan distante de la realidad física: su espíritu, como siempre, paseaba por el más allá...



El 1 de noviembre, recortada sobre la triste grisura de los paisajes polacos, una tosca diligencia se dirige hacia el sur. En su interior, extrañamente pensativo, viaja un joven de mirada perdida y manos deformes; esas mismas manos sostienen una copa de plata, llena de arena de su país natal. Resuena en sus oídos una frase que acaba de escuchar: «Tú serás el cantor de nuestra patria...». El carruaje se acerca lentamente a la frontera. Y el melancólico viajero no podrá retornar nunca a su patria.

#### PANORAMICA: EL PIANO Y LA ORQUESTA

Cuando Chopin abandona Polonia es ya un compositor maduro que ha trabajado largos años en la composición pianística. Hasta 1830 su labor abarca una serie de valsos, mazurkas y polonesas, formas estructurales a las que iba a dar un sentido nuevo y en muchos casos definitivo; pero también ha trabajado con ahínco en el ensayo de conjunción piano-orquesta, y fruto de su quehacer son las **Variaciones sobre «La ci darem la mano»**—del Don Giovanni mozartiano—, la **Fantasia sobre aires polacos**, el **Rondó a la Krakowiak** y, lo más destacable, sus dos **Conciertos** para piano.

Por otra parte, en 1825 compone su opus 1—el **Rondó en Do mayor**—, y dos años más tarde, la **Sonata en Do menor** (dedicada a Elsner, su maestro).

Es un hecho significativo que Chopin, a los veinte años, ha buceado en un amplio abanico de posibilidades formales: piezas breves (como las mazurkas y los valsos), de carácter intermedio (polonesas) y de gran forma (los conciertos y la sonata). El protagonismo del piano es decisivo y absoluto; esta predilección maximalista por un determinado instrumento es muy propia del naciente impulso romántico, llevada por Chopin al límite de sus posibilidades.

#### CHOPIN-LISZT: EL NARCISISMO PIANISTICO

Liszt también cultivó el que podíamos denominar «narcisismo pianístico», pero desde un entorno estructural completamente distinto. Para Liszt, el piano es el «instrumento-rey», capaz de emular la propia orquesta sinfónica; pero el músico magiar, en su producción total, sitúa en un plano de igualdad ambos medios sonoros, atentísimo a cualquier tipo de innovación orquestal. Sin embargo, Liszt, aunque no lo confiese, tiene muy presentes las limitaciones impuestas por el carácter monocromo del piano. El compositor de Reiding admite la supremacía de este instrumento en cuanto a los demás, individualmente considerados; pero no creo que vislumbrase nunca, al menos seriamente, una teórica igualdad entre el piano y la gran orquesta. Precisamente por esto, Liszt, cuando compone para el piano, lo hace desde una perspectiva orquestal, llevado de su intento de simulación sinfónica (el órgano, no lo olvidemos, es su segundo instrumento preferido), y por ello sus obras pianísticas tienen «anhelos orquestales».

En Chopin no encontramos nada de esto; «como compositor» no piensa en una relación de equilibrio piano-orquesta. Esta última, sencillamente, no existe para él; escribe sólo para el piano, y cuando utiliza la orquesta lo hace con una deliberada voluntad de servir de ella sólo como fondo armónico y no como sujeto protagonista. Chopin será, ante todo, un compositor «para piano solo».

Por otra parte, su escritura instrumental es antisinfónica; nace para un medio perfectamente conocido, sin ansias de emulación y dentro de una gran «consciencia» técnica.

Chopin crea el piano moderno, que se encierra en sí mismo como un círculo autónomo e independiente, tanto de la orquesta como de la música sinfónica. (Y a ello contribuyó, paradójicamente, su escaso oficio orquestal, oficio del que no pudieron renegar nunca las páginas pianísticas de Liszt y de Beethoven.)

En definitiva, el protagonismo instrumental de Chopin es sustancialmente distinto del soñado por Liszt, porque distinta es la relación piano-orquesta para ambos, y la desigual pretensión sonora del instrumento en cada uno: Liszt pensará más allá del piano; Chopin jamás intentará franquear los límites del mismo.

Volveré, al tratar de los dos **Conciertos para piano**, a insistir en el papel subordinado de la orquesta chopiniana; pero es conveniente, antes, repasar brevemente dos de las primeras obras conocidas del músico polaco.

#### HACIA UN ESTILO UNICO

El **Rondó en Do mayor** es una composición fácil, brillante y de aceptable factura; pero no se observan en ella las cualidades y ca-

lidades únicas de la producción posterior. La primera **Sonata, opus 4**, dista años luz de las otras dos (**Opus 35** y **Opus 58**). La pasmosa melodía chopiniana, la constante inventiva rítmica y armónica, la originalidad expresiva, están ausentes de esta obra de juventud. Difícilmente se intuye por esta pieza—la de un alumno de Composición muy bien dotado, sin más—al creador genial de sólo unos años después. Porque, a pesar de la mencionada endeblez de estas obras, Chopin poseerá muy tempranamente un estilo propio, lleno de madurez, que no le iba a abandonar jamás. La evolución de la escritura pianística del compositor alcanza pronto un nivel de desarrollo estable, que se desenvuelve más como una plácida línea ondulada que como una arista de quebrada o desigual ascensión. A pesar de la rápida aparición del genio y estilo chopiniano, quiero resaltar cómo irrumpen éstos casi de súbito, alumbrados por una extraña e inalterable intuición. La **Sonata op. 4**, escrita en 1827, no augura—ni de lejos—una obra tan fascinante—a pesar de sus indudables limitaciones—como el **Concierto en Fa menor**, compuesto sólo dos años más tarde.

#### LOS DOS CONCIERTOS PARA PIANO: LA ORQUESTA CHOPINIANA

Los dos **Conciertos** para piano ofrecen una desigualdad de base en la relación «instrumento solista-orquesta sinfónica»: el predominio del piano es—como tantas veces se ha repetido—absoluto. Este protagonismo instrumental resulta sólo explicable a partir del profundo individualismo y subjetivismo románticos: con Chopin, el piano se eleva a la categoría de confidente exclusivo—a media voz—de la tragedia personal del artista.

Chopin otorga a la orquesta, absolutamente consciente de ello, un papel primario y elemental: el de servir a la sugestiva melodía pianística como cuadro armónico de fondo. No cabe hablar, por tanto, de una pretendida incapacidad chopiniana a la hora de componer para la orquesta. Incluso creo que se puede ir más lejos: Chopin no pretendió utilizar nunca los formidables recursos de la gran orquesta romántica; se limitó a utilizarla dentro de un esquema simplista, puede que descorazonador, pero alcanzando los objetivos que, con escasa ambición en este campo, se propuso. No existe un logro fallido, una pasión insatisfecha, un error de cálculo...

El esbozo estructural es casi idéntico en los dos **Conciertos** de Chopin. En ambas composiciones la orquesta inicia y concluye, ante el silencio de la parte solista, un prólogo de varios minutos de duración, después del cual se produce la entrada, en fortísimo, del piano, que empieza a desgranar—pasado el ímpetu de los primeros instantes—hermosas melodías. Y, prácticamente, aquí desaparece el grueso del papel orquestal, reducido a un mero ropaje armónico sobre el que se dibuja, perfectamente nítido y diferenciado, el personalismo melódico del instrumento solista, quebrado sólo por párrafos de signo virtuosístico que, en realidad, actúan como verdaderos trozos de transición.

El segundo movimiento tiene, en ambas composiciones, carácter romanesco y nocturnal. Una de las melodías preferidas del propio autor era la del «Larghetto» del **Segundo concierto en Fa menor** (compuesto antes que el conocido actualmente como primero).



Casa natal en Zelazowa Wola.



En este «Larghetto» se condensan dos de las características —y de las virtudes— más relevantes del genio chopiniano: de una

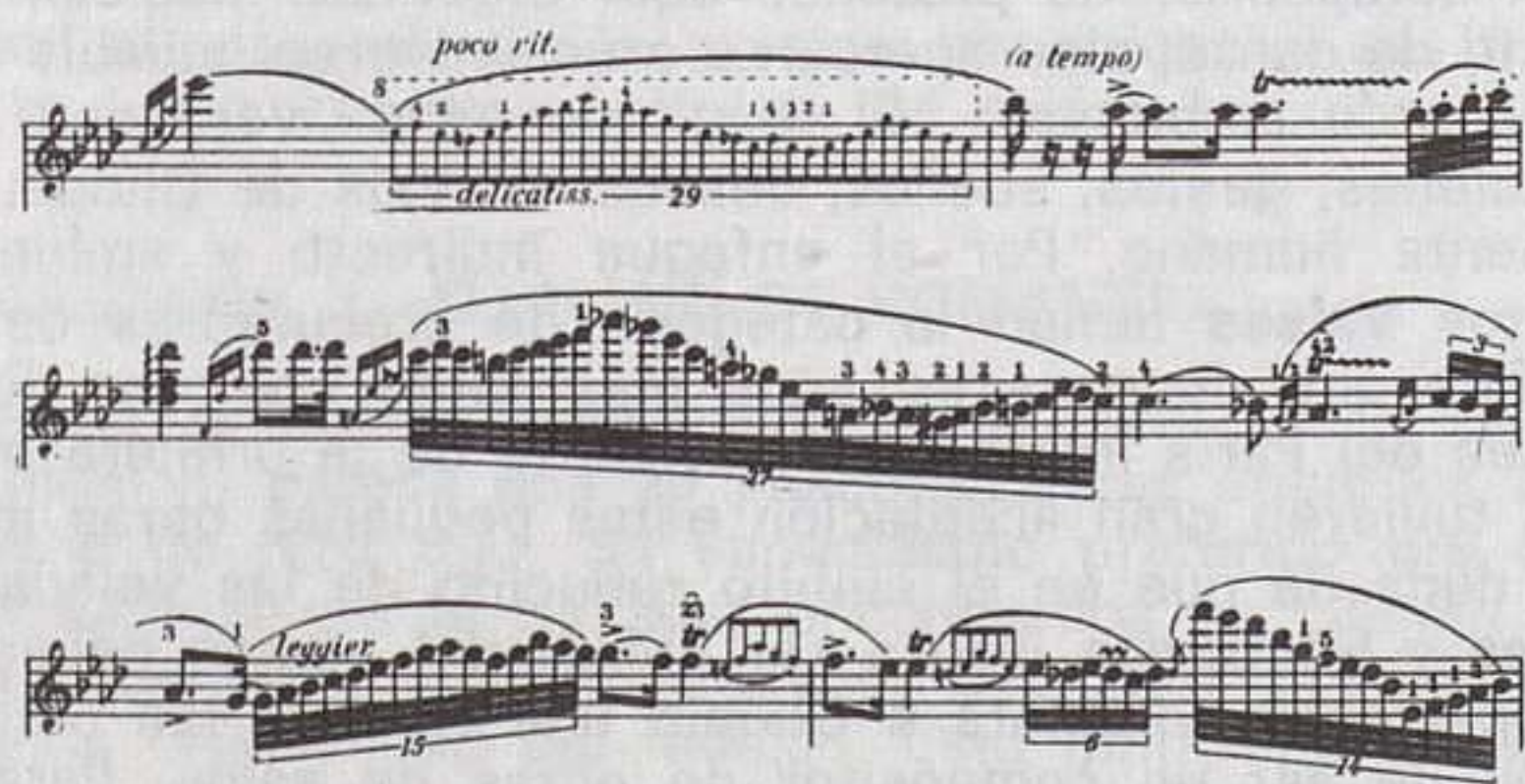


Chopin en una velada de Radziwill, cuadro por Antonin.

parte, el carácter dialogal y romanesco — eminentemente vocal y cantable— de la melodía, aspecto que comentaré más adelante; de otra, la finura y originalidad de la inventiva ornamental. Ambas cualidades están poderosamente influidas por un hecho cultural muy estimado por Chopin: la ópera italiana.

### UNA ORNAMENTACION SORPRENDENTE

En Bach, compositor que Chopin interpretaba casi a diario, los adornos musicales adquieren una importancia y dificultad enormes, pudiéndose hablar de una auténtica «Teoría de la ornamentación». Después de la muerte del organista de Weimar y la consiguiente evaporación de la música barroca, el empleo del adorno pierde su importancia y significado original. Será Chopin quien nuevamente trascendentalice este recurso musical, convirtiéndolo en parte integrante de la línea melódica. Por supuesto que media un abismo entre las concepciones ornamentales de Bach y Chopin: el mismo que separa movimientos musicales tan distintos como el barroco y el romántico. Pero lo que pretendo es hacer hincapié en el gran valor estructural que el adorno tiene en la melodía del compositor de Zelazowa; un ejemplo subyugante lo constituye, sin duda, el citado «Larghetto» del **Concierto en Fa menor**, cuya melodía básica, en su segunda reexposición, queda transformada de la siguiente manera:



El efecto sonoro resultante — tanto individual como acumulativo— es maravilloso y casi mágico. Característica sustancial de estos adornos, en su variada gama de tipos, es la incrustación en la frase melódica no como elemento superpuesto o artificial, sino como parte inherente y necesaria de la misma. Por otro lado, es sorprendente el enriquecimiento sonoro y la sensación de policromía que — en manos de un virtuoso del piano— se consigue con la adecuada ejecución de estos grupos de notas rápidas y sucesivas. La innata expresividad de la melodía chopiniana se ve reforzada con estos originales ornamentos.

### DOS CONSECUENCIAS DECISIVAS

El tercer movimiento de los dos **Conciertos** presenta también una similitud muy acusada: un rondó basado fundamentalmente en el estribillo cantado por el piano. La orquesta resulta aquí más inci-

siva que en el tiempo anterior, contestando algunas frases del solista. Quizá la mayor diferencia expresiva apreciable entre los movimientos finales del primero y segundo **Concierto** sea el carácter más melancólico de este último. Ambas obras se clausuran con una rápida sucesión de notas al unísono del piano (en «crescendo») y los acordes finales (en «tutti») de la orquesta.

De todo lo expuesto se derivan, a mi entender, dos consecuencias decisivas en el desarrollo posterior de la obra del gran músico: una, su escasísimo interés por la orquesta (desde el punto de vista creativo); otra, el limitadísimo esquema que de la forma concierto poseía, reveladora — y esto es lo importante— de su escasa aptitud para el tratamiento de las formas extensas.

De todos modos, debemos encuadrar estos dos **Conciertos** como lo que son: piezas con hallazgos geniales, compuestas para piano solo, si bien utilizando el apoyo orquestal a efectos formales.

## II. En los salones de París (1830-1837)

Al poco tiempo de llegar Chopin a Viena tiene lugar la sublevación de Polonia contra los rusos. Por razones evidentes, los austriacos desapruaban el levantamiento polaco, y Chopin encuentra en la capital austriaca — tan distinta de la que él había conocido en 1829— la más absoluta de las soledades. Habiendo llegado a Viena en noviembre de 1830, su primer concierto lo da casi cinco meses más tarde, el 4 de abril del siguiente año.

Federico llega a París — polo opuesto a la capital austriaca— el 11 de septiembre de 1831; en la ciudad francesa vive a gusto, cosa no demasiado extraña en virtud de dos hechos: la sangre francesa que circula por sus venas — recordemos que el padre del músico es un lorenés emigrado— y la simpatía que la causa polaca inspira en la patria de la Revolución.

En París conoce Chopin a Paër, Cherubini, Rossini, Kalkbrenner, Mendelssohn, Berlioz, Liszt y un largo etcétera... Desde Alemania, Roberto Schumann saluda proféticamente al nuevo genio. El citado Kalkbrenner — uno de los grandes intérpretes de la época— oye a nuestro músico y — no encontrando su técnica del todo satisfactoria— se ofrece para darle, durante tres largos años, lecciones de Virtuosismo; Chopin toma algunas, y con gran tacto se desentien-

de de este compromiso. El 26 de febrero de 1832 da su primer concierto en París, histórico suceso que tiene lugar en la sala Pleyel, en presencia de Mendelssohn y Liszt. Poco tiempo después, el príncipe Radziwill lo presenta — y recomienda— en el gran salón de James Rotchild, donde su arte le abre definitivamente las puertas de la alta sociedad

Autógrafo de Chopin.

Autógrafo de Chopin  
Impromptu en la bemol mayor, Op. 29.



parisiense. Del éxito conseguido en esta velada se derivan consecuencias —de índole económica— importantísimas para Federico: consiguió hacerse un nombre como profesor de piano, con una clientela selecta y distinguida —del sexo femenino principalmente— y con un trabajo seguro, que constituirá su principal fuente de ingresos materiales. Al mismo tiempo, todos los salones de la gran ciudad tienen, desde ahora, francas sus puertas para él. La vida de Chopin en París es la vida de los salones.

En 1833 participa, con Liszt y Hiller, en varios conciertos, y conoce a Bellini, músico muy estimado por el polaco.

Sabiendo que sus padres se preparan para ir a Carlsbad —a tomar las aguas termales—, Federico se dirige a este balneario y tiene la inmensa alegría de abrazarles y estar unas semanas con ellos. Les acompaña hasta la frontera polaca y regresa a Francia; nunca más volverá a verlos (verano de 1835). De regreso, saluda, en Dresde, a una importante familia, los Wodzinsky, uno de cuyos miembros —María— ocupará desde entonces un lugar primordial en el corazón del músico. En Leipzig se reúne con Mendelssohn, Schumann y Clara Wieck, y regresa a París. Por esta época hacen su dramática aparición los primeros vómitos de sangre; incluso se difunde por la capital francesa la falsa noticia de su muerte.

La precaria salud del pianista —la terrible tisis había ya ocasionado la muerte de su hermana Emilia, a los catorce años, en 1827— asusta a los Wodzinsky, y Chopin —que estaba auténticamente enamorado de María— ve cómo sus proyectos matrimoniales, ante el miedo de los padres, quedan definitivamente paralizados. Con mano temblorosa, Federico reúne las cartas de María, hace un paquete con ellas y escribe en él: «Mi pena» (1837).

#### PANORAMICA: SOLO EL PIANO

En el período de tiempo que media entre la llegada de Chopin a París (septiembre de 1831) y 1838 (año en el que el músico se desplaza, en compañía de la «Sand», a Mallorca), la producción del autor polaco se circunscribe —abandonados ya sus intentos de relación orquestal— al piano, con excepción de algunas canciones y del **Gran Dúo para violonchelo y piano** sobre el **Roberto** de Meyerbeer. A esta época de su vida pertenecen los **Estudios op. 25** (dedicados a la condesa d'Agoult), publicados en 1837, y que son continuación de los que, dedicados a Franz Liszt, fueron publicados en 1833. (Estos últimos **Estudios** se escribieron entre 1829 y 1831, y entre 1832 y 1836 los de la **Op. 25**.)

mente pedagógico de las obras conocidas de este género. Así, el **Estudio op. 10, número 12**, es un formidable ejercicio de velocidad para la mano izquierda, y al mismo tiempo una obra de arte. Esta armoniosa dualidad está presente en todos los **Estudios** chopinianos, piezas de obligado conocimiento para los alumnos de cualquier Conservatorio del mundo; y desde esta doble perspectiva estético-pedagógica han sido escritos todos los **Estudios para piano** posteriores al compositor polaco.

Junto a la importancia artística y didáctica que poseen estas obras debemos destacar otra cualidad no menos relevante: el inmediato interés que provocan en el pianista en ciernes, interés que proviene —precisamente— del hermoso y romántico ropaje que cubre lo que, en definitiva, no es más que un ejercicio técnico específico; el resultado es una auténtica obra de concierto. Mientras los **Estudios para piano** convencionales no son sino aburridos enfoques de una dificultad mecánica cuyo intento de resolución constituye su única justificación posible, los debidos al genio chopiniano van más allá del precario horizonte señalado a la didáctica pianística por el convencionalismo escolástico: para el músico de Zelazowa, el **Estudio** es, ni más ni menos, la sublimación artística de un aspecto técnico. Esta sublimación subyuga al aprendiz, que ante el **Estudio número 7 de la op. 10** no ve sólo un difícilísimo ejercicio basado en la rápida sucesión de terceras y sextas, sino, ante todo, una obra muy bella, que le gustaría tocar.

Liszt también escribió unos maravillosos **Estudios** con el fin de lograr la denominada por él «ejecución trascendente»; pero las obras del húngaro en este género, aunque brillantísimas y espectaculares, adolecen de un exceso de barroquismo formal. Liszt también sublima el **Estudio**, consigue efectos sonoros realmente inauditos, exprime al límite de sus posibilidades la técnica pianística de carácter «sinfónico», pero los medios empleados por él son de mayor ampulosidad que los utilizados por Chopin; en éste, la economía formal e instrumental dota a sus **Estudios** —más pianísticos que los de Liszt— de un clasicismo tan armonioso, de una expresividad tan sincera que los convierte en obras definitivas en su género.

#### LOS VALSES, ¿MUSICA DE SALON?

Durante toda su vida, Chopin compuso valeses; conocemos un total de diecinueve, de los cuales sólo ocho fueron publicados en vida del autor. Al igual que en los **Estudios**, también en los **Valeses** —y en las **Mazurcas**, **Polonesas** y **Nocturnos**— asistimos a una profunda transformación del género a partir de una sublimación artística y espiritual. Sólo bastará comparar un vals de Strauss con uno cualquiera de la gran serie chopiniana; las diferencias hablarán por sí solas. Pero si el **Estudio** de Chopin puede ser considerado como modelo clásico, no ocurre lo mismo con su **Vals**, y ello porque el compositor no pretende aquí organizar musicalmente un tipo exacto de danza, sino acercarse a un universo bailable a través de un recuerdo ambiental... El resultado es un verdadero cosmos de sensaciones, gestos, sueños, deseos: el **Vals** de Chopin es desgarradamente humano. Por el enfoque indirecto y ambiental del tema, estos **Valeses** tienen la categoría de precursores del poema coreográfico que decenas de años más tarde compuso Ravel. En los salones del París intelectual y brillante de la primera mitad del siglo XIX tuvieron gran aceptación estas pequeñas obras maestras. No cabe duda de que en el ámbito reducido de las veladas parisinas **Valeses** y **Nocturnos** iban a ser piezas del agrado general; pero esta complacencia imputará a Chopin una leyenda tan ciega como injusta: la de ser un compositor de obras de salón. Para aclarar esta cuestión habrá que resaltar una serie de influencias concatenantes que han oscurecido los términos, ya de por sí confusos, del tema.

Una de las razones que explica el triunfo de Chopin en los salones parisinos la podemos encontrar en sus propios contornos personales: un trato y educación aristocráticos, los matices estéticos de su condición de exiliado, las constantes —tremendamente románticas— de sus desafortunados amores y la enfermedad que habría de acarrearle, muy tempranamente, la muerte. Así, la enigmática personalidad chopiniana encuentra en los exquisitos salones de la gran ciudad su casi exclusivo reducto biológico.

Por otra parte, el encuadramiento del temperamento pianístico-interpretativo de Chopin puede contribuir al esclarecimiento de la cuestión. Por declaraciones de la «Sand», de Liszt y del propio interesado sabemos que Chopin rehuía el ambiente denso y abigarrado del «salón de concierto»; refugiado en el «salón social», el genial polaco se mantendrá al margen de las grandes disputas pianísticas de la época, en las que participarán Kalkbrenner, Thäl-



Chopin: 1829



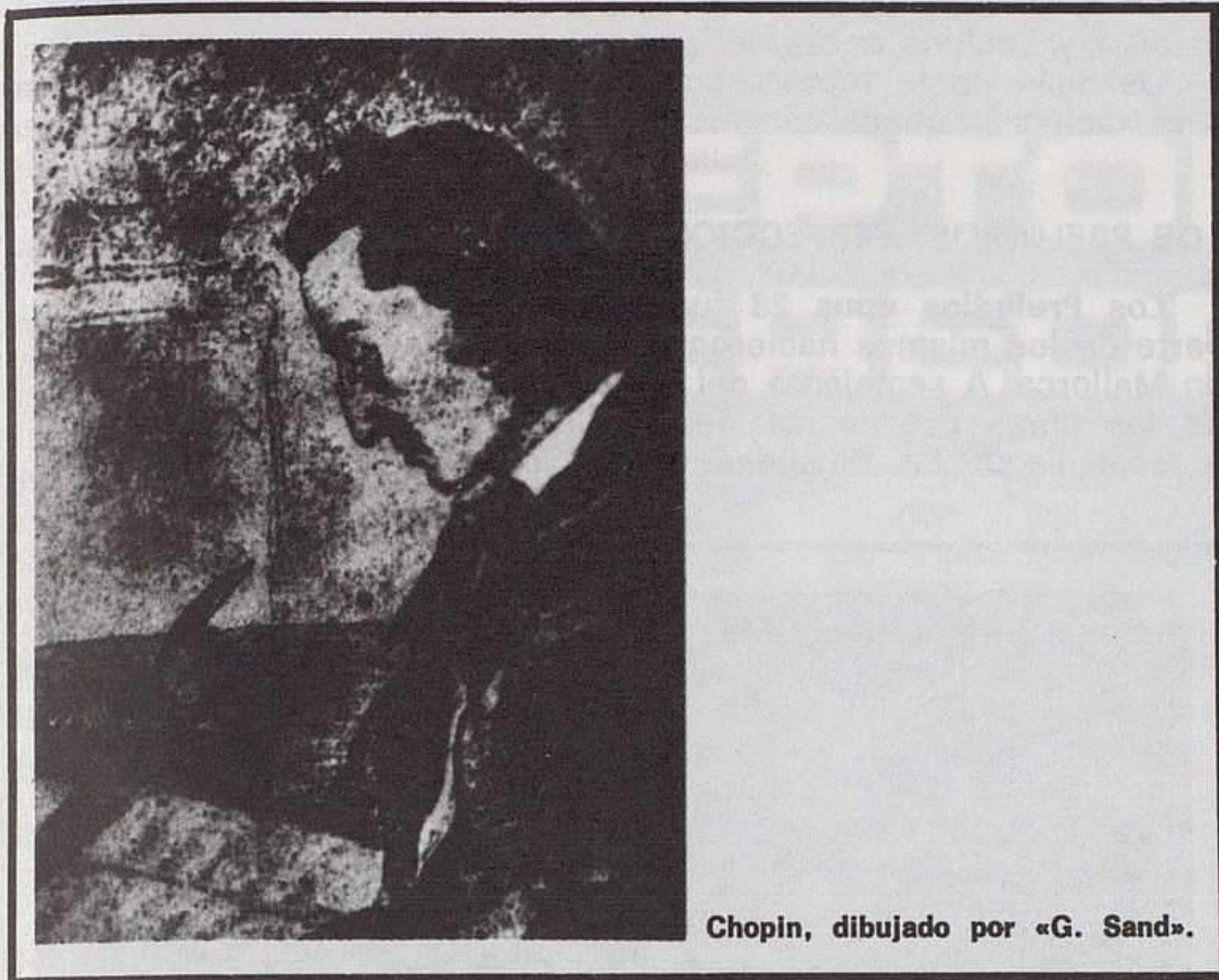
«George Sand».

Además, una serie de mazurcas, nocturnos, polonesas, valeses, preludios, «scherzos»... jalonan, de forma intermitente, el quehacer creativo del compositor, en el que destaca, desde luego, el carácter restringido de su producción.

#### LOS ESTUDIOS, UN ARTE EXCLUSIVAMENTE PIANISTICO

Los **Estudios op. 10** y **Op. 25** deben ser considerados como una de las cumbres de la didáctica pianística. Con anterioridad, una serie de afamados músicos publicaron numerosos métodos de estudios, algunos de los cuales siguen vigentes en la actualidad: Chopin se aparta por completo del carácter rutinario y exclusiva-





Chopin, dibujado por «G. Sand».

berg, y sobre todo Liszt. Junto a una incapacidad de tipo temperamental —el horror a la multitud— y otra de tipo físico —la escasa sonoridad de su débil pulsación— está la naturaleza limitada de su propia interpretación (advertida por Kalkbrenner, como se desprende de la entrevista, ya reseñada, que ambos pianistas tuvieron al llegar Chopin a París): sonido recogido y bello, pero escaso; riqueza en los detalles, pero color musical opaco; buena técnica, aunque limitada y falta de virtuosismo; inspiración hermosísima, pero inconstante... Se comprende que Chopin rehuyera la profesionalización de su pianismo, sabedor de que no tendría opciones válidas ante la técnica fulgurante y diabólica de un Liszt acaparador de muchedumbres.

En consecuencia, por un conglomerado de circunstancias, Chopin verá el salón como el marco principal de sus prolijas actividades, y será él quien, en medio del silencio meditativo y nostálgico de un selecto grupo de amigos, interprete y dé a conocer sus propias composiciones, sus propios valeses...

Todos estos elementos, ajenos a la entraña íntima de su obra, han ayudado a difundir la imagen de los **Valeses** chopinianos como música de salón; pero la naturaleza universal e inconcreta de estas obras ha sido restaurada gracias a las interpretaciones, nada salonescas o minoritarias, de Paderewsky, Rachmaninoff y Rubinstein. En definitiva, lo que sí debemos aceptar —antes que el carácter salonesco, en general, de la música chopiniana— es la idea de un Chopin como auténtico «pianista de salón».

## LOS NOCTURNOS Y «EL PIANO DE ROMANZA»

Aparte de la Música, muy pocas cosas llamaban la atención de nuestro músico; parece que no poseía grandes aficiones literarias, pictóricas o de otro tipo. Su espectáculo preferido era la ópera, y más especialmente la italiana; encontramos en Chopin una profunda ascendencia del canto italiano, raíz, muy posiblemente, de la tremenda originalidad del músico. Esta influencia se manifiesta de diversas formas: en la ornamentación melismática, en la melodía, en la escritura pianística de sesgo horizontal, y —más en general— en el carácter profundamente romanesco de su música. Tanto es así, que más que hablar de una influencia de la ópera italiana creo que deberíamos hablar del palpable influjo de la romanza italiana. El piano en manos de Chopin es, sustancialmente, un instrumento cantable —recitativo— que quiere emular las mejores virtudes dialogales de la voz humana. No debemos pensar, sin embargo, que el compositor se limita a trasplantar al campo pianístico la técnica específicamente vocal; crea, por el contrario, una técnica distinta —inspirada, eso sí, en aquélla—, exclusivamente instrumental. En virtud de este origen cantable, el piano chopiniano exige —por primera vez en la historia de la Música— una absoluta independencia musical, al encontrarse, por fin, con su auténtica personalidad soñada; a partir de ahora, el piano será considerado como un medio fundamentalmente expresivo —cantable—, y verá dibujados con meridiana claridad sus propios contornos.

Es en los **Nocturnos**, mejor quizá que en otras obras, donde se

nos muestra de forma más palmaria el tinte romanesco, dialogal y vocal del piano chopiniano: la melodía es amplia, homófona, declamatoria, enriquecida con melismas y adornos propios de la romanza operística. Se trata —como se ha dicho— de una melodía y ornamentación de neta inspiración vocal, pero, por supuesto, inalcanzables —por extensión y modulación— para el registro humano.

El canto era algo esencial para Chopin; lo fue incluso en el terreno amoroso (Constanza Gladowska —un amor de juventud— y María Wodzinska eran buenas cantantes «amateurs»); en el campo interpretativo es conocida su gran obsesión por obtener de su instrumento el ligado de la voz humana, y como profesor aconsejaba a sus alumnos que tomaran lecciones de canto y que escuchasen óperas italianas.

La música de Chopin aspira a ser romanza; así lo indica su tono recitativo y quejoso... Podríamos hablar de una «romanza con palabras»... Ciñéndonos a los **Nocturnos**, es preciso recordar que fue el irlandés John Field el primer cultivador de este género; pero sus **Nocturnos** son más edulcorados y triviales que los debidos al músico polaco. Chopin utiliza así —como en tantas de sus composiciones— la forma ternaria, con una sección central rápida intercalada que actúa a modo de revulsivo, al objeto de elevar la tensión anímica y evitar la horizontalidad melódica. El nocturno chopiniano ha pasado a la historia como el arquetipo del género, y al propio tiempo ha sido origen —junto con los **Valeses**— de la legendaria e incierta identificación chopiniana con la música de salón...

## POLONESAS, MAZURCAS Y NACIONALISMO MUSICAL

Polonesas y mazurcas encarnan la veta musical nacionalista de Chopin. El espíritu de estas dos grandes colecciones es muy diferente: un ardor guerrero y épico traspasa de heroísmo gran parte de las **Polonesas**; un intimismo melancólico, muy eslavo, alienta las maravillosas **Mazurcas**.

Chopin altera el sentido tradicional de estas danzas antiguas, sustituyendo la gravedad de la polonesa por un aire más decidido y reivindicativo; al mismo tiempo, el carácter alegre de la mazurca se transmuta en tristeza difuminada.

De esta forma, Chopin injerta en la música culta un componente de fuerte colorido nacional, y —como dice Hürlimann— debido a que su producción alcanzó pronto lugar preeminente en todas las salas de concierto, podemos considerar al compositor polaco como el primer músico nacionalista de categoría.

Determinar hasta qué punto en estas obras influye el elemento folklórico es tarea harto difícil; parece ser que Chopin no utilizó melodías populares, e incluso, como se ha dicho, el sentido original de estas danzas aparece cambiado, aunque no su ritmo. (Bela Bartók llegó a afirmar que las **Mazurcas** carecían de auténticas raíces nacionales.) Helena Windakiewiczowa vio un origen popular en muchos de los elementos musicales de las **Mazurcas**, como son el giro melódico, el uso de notas pedales, el sentido modal y la construcción de la melodía sobre células de un compás.

Pienso, sin embargo, que —una vez resaltado el importantísimo aspecto que Chopin reviste como músico nacionalista— esta polémica carece de trascendencia. En realidad, la profunda y miste-

El piano mallorquín de Chopin.





riosa personalidad chopiniana enfoca la composición de mazurcas y polonesas con los ojos del recuerdo: aquellos mismos que —en frase de Roberto Schumann, comentando los **Valses**— «miran las parejas que giran, pensando en cosas más profundas que el baile...». El tratamiento oblicuo de la danza es una de las más atractivas características de Chopin: sus **Valses**, **Mazurcas** y **Polonesas** son auténticos poemas no bailables en torno a la danza.

### III. Invierno con "George Sand" (1837-1848)

En el otoño de 1836 Chopin entabló amistad con una célebre mujer, la baronesa de Dudevant, más conocida por su seudónimo literario: «George Sand». Esta escritora estaba casada y poseía un borrascoso pasado sentimental; era seis años mayor que Federico. Si bien la primera impresión que la «Sand» causó en Chopin no fue muy positiva, pasado algún tiempo se estableció entre ellos una corriente de simpatía, que más tarde sería de amor.

Por esta época (1838) la salud del músico se torna más precaria cada vez.

El delicado estado de Federico, la necesidad que siente Mauricio —hijo de «George»— de un clima templado y las alabanzas que de Mallorca hizo a la pareja el político español Mendizábal justifican el viaje de los dos amantes a las Baleares.

El 8 de noviembre llegan a Mallorca el músico, la escritora y los dos hijos de ésta, Mauricio y Solange.

El grupo se hospeda en una casa situada a unos kilómetros de Palma; Chopin sufre entonces una grave crisis de salud. Los lugareños conocen, muy posiblemente, el tremendo mal que aqueja a aquel hombre demacrado y delgadísimo. El propietario de «Son Vent» —la finca donde se hospedaban—, temiendo el contagio, les pide que se vayan; el 15 de diciembre se trasladan a la cartuja de Valldemosa.

La estancia en Mallorca no fue tan feliz como los amantes esperaban, y buena prueba de ello es el libro de la «Sand» titulado *Un invierno en Mallorca*.

El alarmante estado de salud del músico decide a la escritora a abandonar la isla, y el 11 de febrero salen de Valldemosa, embarcándose en el puerto de Palma con dirección a Barcelona. Después de pasar unas semanas en Marsella, el grupo se dirige a Nohant, el 22 de mayo: la salud de Federico parece restablecida.

En los tiempos felices de Nohant, residencia veraniega propiedad de «George Sand», Chopin compone obras maestras; en este verano de 1839 escribe tres tiempos de la Sonata en Si bemol menor, un Nocturno, tres Mazurcas y un Impromptu.

A mediados de octubre el músico y la escritora regresan a París, y allí viven por completo el año de 1840.

Los años siguientes transcurren tranquilamente entre París y Nohant, pero al mismo tiempo las relaciones de los amantes comienzan a deteriorarse. La ruptura de la pareja —motivada, en parte, por la cruel descripción que del músico hizo la escritora en una de sus novelas y por la diferencia de opiniones que ambos tenían sobre las relaciones matrimoniales de los hijos de «George»— tuvo lugar en 1847.

Volvieron a verse en el año siguiente; «Sand» narró muy concisamente el encuentro: «Le volví a ver un instante en marzo de 1848; estreché su mano temblorosa y helada. Quise hablarle; pero se escapó».

La ruptura era ya definitiva.

#### PANORAMICA: PERIODO DE MADUREZ

Fruto de la inicial estabilidad espiritual que el músico goza en este período, debida a su correspondido amor por «George Sand», son las obras compuestas en la etapa final de su vida.

Los **Preludios** y la **Segunda sonata** señalan el punto culminante de esta evolución.

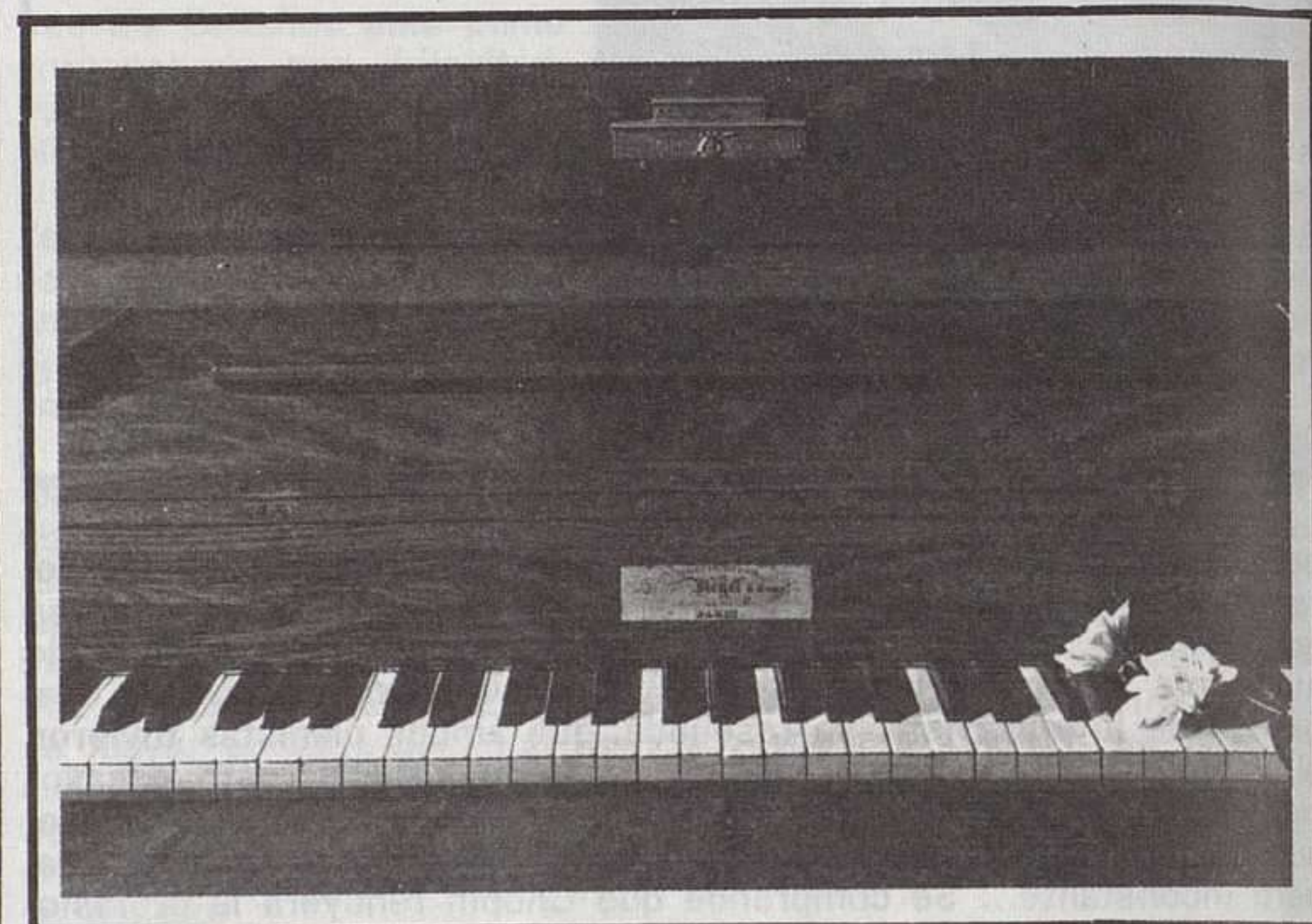
La línea musical se torna más madura; la melodía adquiere rango crepuscular, heroico a veces; el tejido armonioso se enriquece hasta límites insospechados...

En el invierno de su vida, Chopin se nos muestra como un arrebatador y sublime poeta del piano.

Después de la ruptura con la «Sand» el «músico» desaparece y el «hombre» queda convertido en un espectro sin fuerzas.

#### LOS PRELUDIOS: PERFECCION DE PEQUEÑOS MUNDOS

Los **Preludios opus 28** fueron compuestos entre 1836 y 1839; parte de los mismos nacieron durante la aciaga estancia de Chopin en Mallorca. A semejanza del **Clave bien temperado**, de Bach —una de las obras predilectas del pianista polaco—, los **Preludios** se ordenan según las tonalidades de la escala cromática.



Teclado del Pleyel de Valldemosa.

Con Chopin el prelude pierde su carácter tradicional de «introducción a algo», convirtiéndose en una forma musical autónoma e independiente; sin embargo, no está del todo claro si el título de la colección chopiniana tiene una raíz exclusivamente musical: por aquella época estaba muy en boga un conocido poema de Lamartine titulado, precisamente, **Los Preludios**, y que inspiró el famoso poema sinfónico del mismo nombre de Franz Liszt. No podemos descartar que —a distinto nivel, claro está— el célebre poema del escritor francés influyese a Chopin en el momento de poner título a su maravilloso cuaderno. Esta suposición es, a pesar de todo, muy endeble; en realidad, la única obra de Chopin inspirada en una composición literaria es la **Balada op. 38**: en el compositor polaco —a diferencia de lo que ocurre con Liszt y Berlioz— los impulsos creativos tienen un carácter exclusivamente musical.

Los **Preludios** constituyen uno de los cuadernos más perfectos de la producción chopiniana; para muchos, es la obra más lograda de su autor. Y no puede extrañarnos que así sea, debido a la brevedad y simplicidad esquemática de estas páginas, en las cuales el genio del compositor campea a sus anchas. Chopin fue un músico que no resolvió nunca el problema de la forma absoluta, pero que, por el contrario, llegó a tener un dominio exhaustivo de la forma breve.

La multiplicidad de estados de ánimo recogidos en estas veinticuatro obras maestras es fruto de la inagotable inventiva chopiniana; pese a ello, no debemos calificar los **Preludios** como una serie de pequeñas obras, sino más bien como una gran obra compuesta de veinticuatro apartados. A pesar de que en la actualidad



Valldemosa, vista por Mauricio Sand.



# PIONEER®

si busca lo mejor

## RECEPTORES ESTEREOFONICOS



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

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

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

Representado en España por:  
 **ATAIO\*** INGENIEROS S.A.  
 DIVISION DE AUDIO

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

**BARCELONA-6**  
 Ganduxer, 76  
 Tel. 211 44 66

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

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

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

Especificaciones y diseño sujetos a cambio sin previo aviso.





Nohant.

Autorretrato de María Wodzinska.

muchos de ellos son interpretados por separado, la idea del propio Chopin era que se tocasen formando un ciclo unitario; esta creencia viene reforzada por la meticulosa planificación tonal, según el llamado círculo de las quintas, lo que nos revela en su autor una concepción unitaria y global de esta obra.

La formidable capacidad de diversificación poética en el estrecho molde de una forma breve —una de las virtudes más encomiables de Chopin— se patentiza en el conocidísimo **Preludio número 15**. Comienza esta obra con una bella melodía, tranquila y melancólica (A), que se acompaña con la obsesiva repetición de un La bemol tocado con la mano izquierda —la célebre «gota de agua» a que se refiere «George Sand» en sus escritos, según parece— y que deja paso a un canto grave y lejano, de una gran plasticidad dramática, entonado por el bajo (B); la sonoridad, «in crescendo», se resuelve en un fortísimo magistral, con acordes espaciados entre la persistente repetición de octavas; este segundo tema se repite otra vez, y a su conclusión comienza a oírse de nuevo el primero (A), que es interrumpido por una breve coda, a la que sigue un sugestivo final de misterio y lejanía.

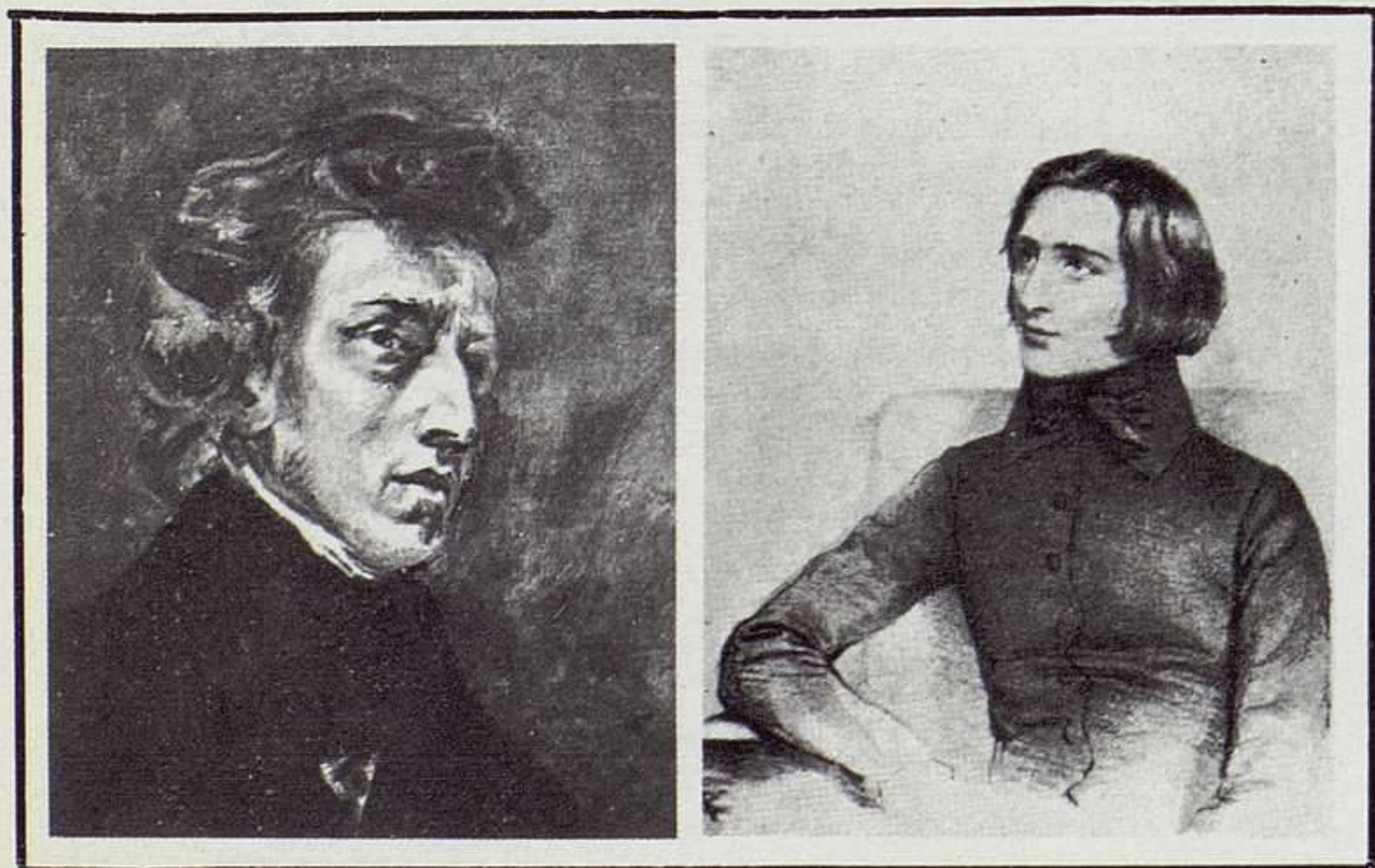
En tan sólo cinco minutos de música el talento del compositor ha sido capaz de sumergirnos en un variadísimo cosmos emocional que abarca desde una nostalgia serena a una desesperación febril y alucinante.

#### SEGUNDA Y TERCERA SONATAS PARA PIANO: EL PRETENDIDO ELEMENTO EXTRAMUSICAL

En 1837 Chopin había compuesto una maravillosa **Marcha fúnebre**. Alrededor de ella el compositor agrupó, posteriormente (1840), tres movimientos. La **Sonata en Si bemol menor** era ya una de las obras maestras de su autor y del propio Romanticismo.

Es importante el hecho de que Chopin comenzara la composición de esta **Sonata** por su epicentro expresivo, el tercer movimiento: creo que de ahí deriva la unidad climática de la obra. Es precisamente esta unidad —el aire mortuario y diabólico que res-

Retrato de Chopin por Auguste Delacroix. Franz Liszt, joven (dibujo de Kriehuber).



pira esta **Opus 35** — la que ha llevado a su calificación, en términos populares, como **Sonata fúnebre**.

Se ha supuesto, incluso por personalidades de la talla de Artur Rubinstein, que la **Sonata en Si bemol menor** puede responder a una exigencia de programa ideológico o extramusical. Según el genial chopiniano de Lodz, en esta sonata «Chopin no logró evadirse de la influencia de Byron. Musicalmente, esta composición expresa el lapso vital. El veloz ritmo del primer tema es como el comienzo de la lucha por la vida, mitigada por las nobles aspiraciones del tema lírico, que es interrumpido de nuevo por la angustia y la agitación de la existencia. El «Scherzo» comienza de forma demoníaca, compensada por los temas amorosos. La vida es buena a la par que mala: Chopin ignora cuál de estos aspectos resultará victorioso. La **Marcha fúnebre** va directamente dirigida al corazón, como símbolo del luto que la Humanidad siente por sus muertos (...) El último movimiento es un golpe de genio (...) Escuchamos al viento de la noche sobrevolando las tumbas del cementerio (frase de Anton Rubinstein), al polvo que se disipa y al polvo que permanece».

Muy bellas, ciertamente, las palabras de Rubinstein, quien cita a su otro gran homónimo, el ruso Anton, el cual también describió poéticamente el sentido del «Presto» de la **Sonata**.

Pero ¿hasta qué punto puede la música expresar ideas concretas? Y lo que a nosotros nos interesa más, ¿intentó Chopin desarrollar un programa «vital» —extramusicalmente— en el curso de su **Sonata**?

Creo con firmeza que no. La inspiración chopiniana es exclusivamente musical.

Sin embargo, abundan los descriptivismos en torno a la obra del gran músico: **Tristeza de amor**, **Estudio revolucionario**, **Polonesa heroica** o **Militar**, **Vals del Adiós**, **Preludio de la gota de agua**, **Vals del Gato**...

Otro gran intérprete, Alfred Cortot, aplicó títulos de igual o parecido carácter a los célebres **Preludios op. 28**. Anton Rubinstein

Franz Liszt, anciano, tocando el piano (fotografía).



J. Field, pianista y compositor irlandés.

—como hemos visto— describía el sorprendente y breve «Presto» como «El viento que vuela sobre las tumbas».

Nadie más esquemático y conciso que el propio autor cuando hablaba de sus obras. Comparemos las frases, ya transcritas, de Anton Rubinstein relativas al epílogo de esta **Sonata** con las del compositor, también referidas al último movimiento: «A continuación de la marcha, la mano izquierda parlotea al unísono con la derecha...»

Si con la **Sonata op. 35** Chopin destruía los últimos reductos del clasicismo romántico, con la **Sonata en Si menor op. 58** se iba a reafirmar en esa misma línea singular. Esta última **Sonata** —la tercera de las suyas; recordemos que ya había escrito, muy anteriormente, una débil sonata de juventud—, a pesar de esa singularidad, no participa del espíritu angustiado y turbulento de la **Segunda sonata**. Tampoco es tan conclusiva, tan sorprendente: no hallamos trozos musicales extraños y revolucionarios, como el principio del primer tiempo («doppio movimento») o el «presto» final de la **Sonata op. 35**. El tono general es más remansado, amoroso y «romancesco»: en el primer tiempo podemos encontrar una bellísima melodía —tras la vibrante introducción—, que nos ilustra muy bien acerca de la influencia que la romanza italiana ejerció en nuestro músico...





Retrato de Chopin (1848).

#### LA OPUS 49, LOS SCHERZOS, LAS BALADAS: FANTASIA

Por último, me referiré brevemente a una serie de obras chopinianas que aunque escritas en distintos momentos de su vida —preferentemente, en el período de madurez, es decir, con posterioridad a 1838— mantienen entre sí un indudable vínculo unitario. **Scherzos, Balada y Fantasía en Fa menor** son, en realidad, geniales transformaciones del primer tiempo de la forma sonata que definen en auténticas fantasías.

Si bien Beethoven había compuesto ya «scherzos», Chopin no sigue el anterior modelo beethoveniano, salvo en lo que respecta a la utilización del ritmo ternario: el pianista de Zelazowa desvincula esta pieza de cualquier vasallaje a la forma «sonata» o «sinfonía», y la eleva a la categoría de obra independiente. No hay tampoco rasgos del a veces amargo humor beethoveniano: se trata de composiciones fantásticas, libres, trágicamente apasionadas.

Matices similares encontramos en las cuatro **Baladas**.

Se ha repetido hasta la saciedad —quizá porque aquí parece históricamente justificada una influencia literaria en una obra de Chopin— que las **Baladas** están inspiradas en unos poemas del poeta polaco romántico Mickiewicz.

Todo esto es relativo, pese a ello. La fuente documental que basa esta vinculación poética —un artículo de Schumann— la desmiente, al menos en parte. Efectivamente, según cuenta el músico

alemán, Chopin había manifestado a éste que «algunos» poemas del poeta polaco le habían «animado» a escribir la **Balada op. 38**. A pesar de que se suele atribuir a cada una de las baladas un poema concreto de Mickiewicz como fuente inspiradora, el hecho cierto es que Chopin —en la versión relatada por Schumann— se refiere a «algunos» poemas del escritor, sin concretarlos, que le animaron a componer una sola balada— la **Op. 38**— (pero, en consecuencia, no a las otras tres, una de las cuales incluso estaba escrita con anterioridad a este hecho).

También la **Fantasía en Fa menor** (1841) ha sido pábulo de inciertas leyendas: Vladimir de Pachmann —según cuenta Huneker— dijo que esta obra relata un reencuentro de Chopin con «George Sand». La fuente de Pachmann, según éste, fue el mismísimo Franz Liszt.

No hay nada, empero, en esta composición que permita justificar tal hipótesis: la obra es acusadamente heroica y no trasluce ningún contenido «previo» o «programático».

Un estudio más detallado de la **Fantasía** —para muchos, la obra más importante de Chopin, junto a los **Preludios**— excedería de los límites del presente trabajo.

## IV. La muerte (1848-1849)

El 20 de abril de 1848 Chopin viaja a Londres. En Gran Bretaña da conciertos en Londres, Manchester, Glasgow y Edimburgo, permaneciendo allí hasta el 23 de noviembre, día en que regresa a París.

El viaje por Inglaterra y Escocia no satisfizo a Chopin; por otra parte, el músico recordaba con nostalgia las alegres y tranquilas temporadas en Nohant; su salud, además, se resiente con harta frecuencia.

Una gran tristeza rodea al compositor (la ruptura con «George Sand», la soledad del genio, la tisis acechante e implacable, ciertas dificultades económicas, el nuevo ambiente republicano de París tras la abdicación de Luis Felipe y la proclamación de la II República), que apenas compone en los dos últimos años de su vida: nada en 1848 y sólo dos mazurcas en 1849.

El gran pintor Delacroix —autor del mejor y más conmovedor retrato del músico— anota en su diario, refiriéndose a Federico: «Sus padecimientos le impiden interesarse por nada, ni siquiera por el trabajo...» (29 de enero de 1849).

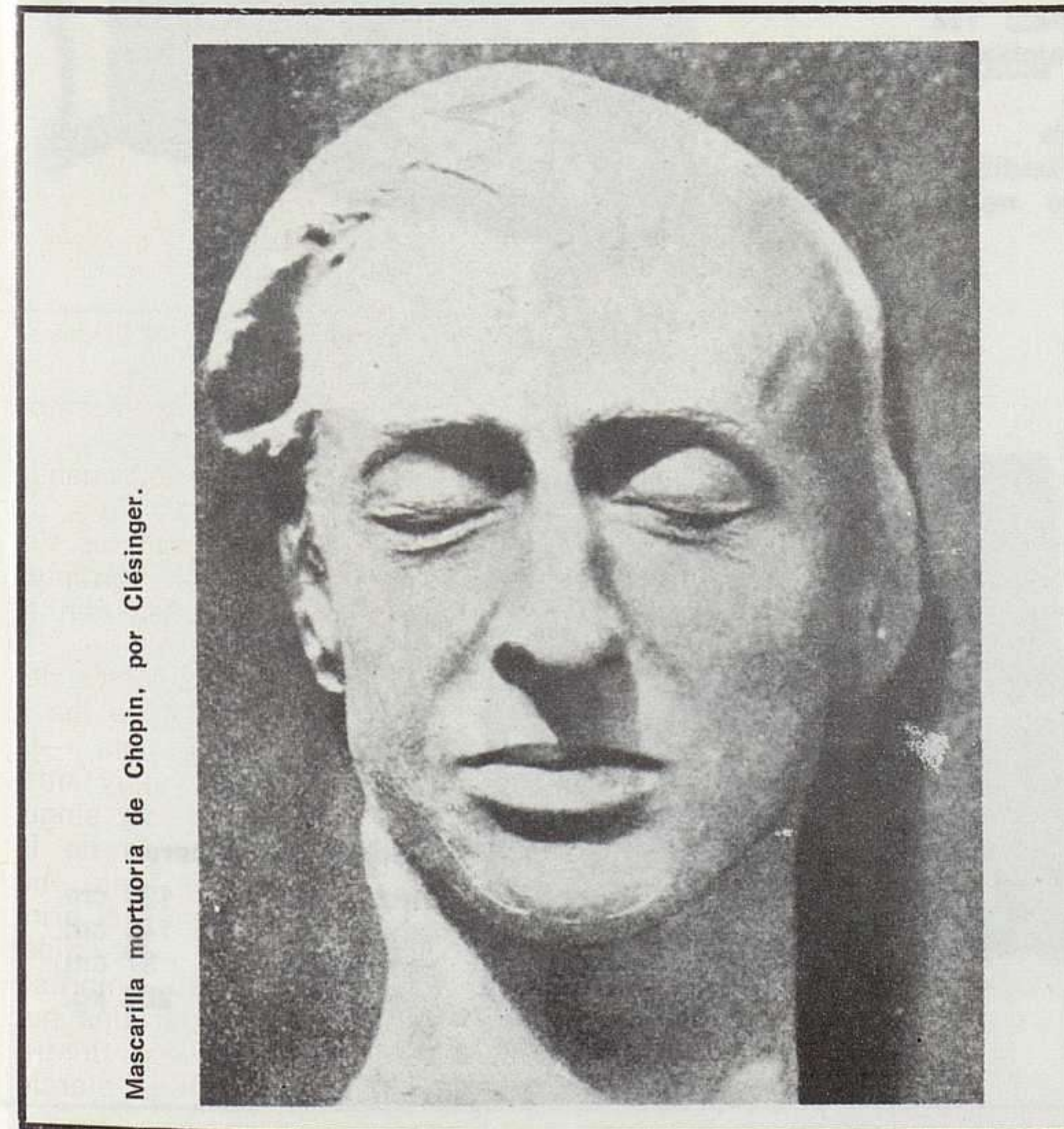
El generoso envío —25.000 francos— de Jane Stirling, su amiga escocesa, remedia los problemas financieros del ilustre enfermo, que ya es sólo una delgada sombra de sí mismo.

Su hermana Luisa se desplaza a París para cuidarle: es el principio del fin.

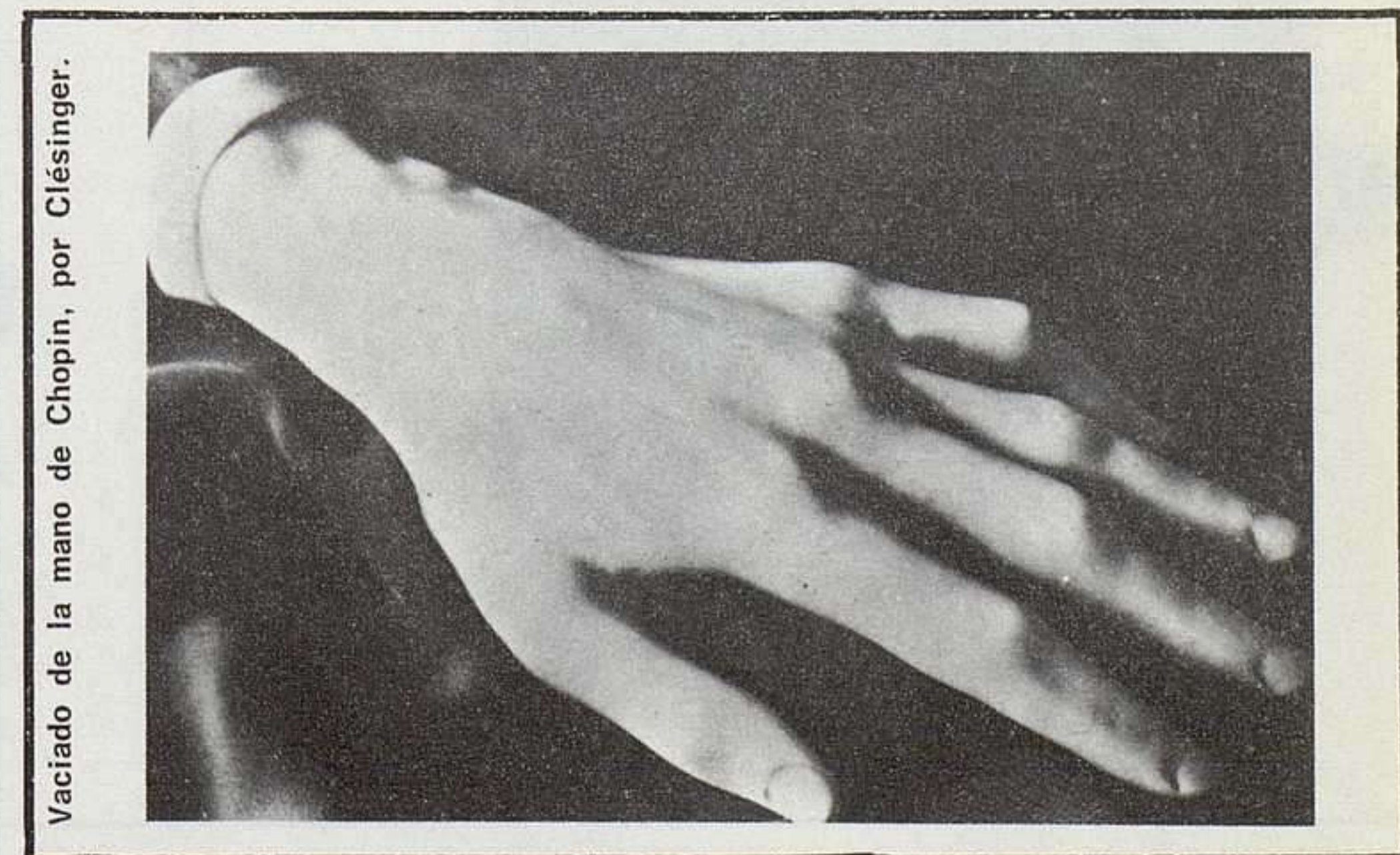
La madrugada del 17 de octubre de 1849, en un piso de la Place Vendôme, rodeado de familiares y amigos, expiraba el poeta del piano, el Príncipe del Romanticismo...

La cruel y despiadada Muerte, que le había rondado toda su vida, se lo llevaba consigo hacia los insondables abismos presentidos en la Sonata en Si bemol menor.

L. J.-C. I.



Mascarilla mortuoria de Chopin, por Clésinger.



Vaciado de la mano de Chopin, por Clésinger.



# SPA MUSIC, S. A.

Edificio Indubuilding - Nave 4 - 14

Vía de los Poblados s/n.

Tels. 763 82 02 - 763 85 72

MADRID - 33 (Hortaleza)



### Modelo 100 Harmony

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



### Modelo 114 Rococo

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



### Modelo 112 International

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



### Modelo 114 Chippendale

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



### Modelo 114 Demichippendale

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

### Modelo 114 Classic

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



### Modelo 125 Opera

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

# SPA MUSIC, S. A. UNA ORGANIZA



# 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.

# ACION AL SERVICIO DE LA MUSICA



# La «Traviata», de Verdi



No debemos demorar por más tiempo nuestro tratamiento de una ópera, género que tantas obras maestras ha aportado a la historia de la música. Y a la hora de escogerla hemos pensado en seguida en Verdi, quien comparte con Mozart (ya tratado en esta sección) y Wagner la máxima altura y cantidad alcanzadas en obras escénicas, y a los que, además, aventaja en popularidad. Se hallan ya lejanos, al fin, los tiempos en que Verdi era considerado músico casi populachero, inmediato y fácil, pero demasiado elemental para personas de gustos "refinados". (Ello es debido a la "plebeyez" que Visconti encontraba, acertadamente, en su música, pero una "plebeyez genial", como se apresuraba a añadir: este hecho, que esta auténtica fuerza interior llegue *directamente* incluso al público menos ilustrado, no es sino una virtud.) Hoy nadie se atreve ya a sostener juicios parecidos a los indicados arriba y Verdi es aceptado, inclusive por la crítica musical más exigente, como uno de los genios de la música, y de una intuición escénica insuperada. Cierto que su aprendizaje fue lento y hasta 1851 (a sus treinta y ocho años y tras quince óperas) no produjo una verdadera "obra maestra": *Rigoletto*, a la que siguen dos años después *Il Trovatore* y *La Traviata*. Sus títulos siguientes son tentativas variablemente logradas, pero persiste su acercamiento a una expresión cada vez más inconfundiblemente personal y a un manejo cada vez más complejo y sutil de la orquesta, lo que desemboca finalmente en sus obras cumbres: el *Requiem*, las *Cuatro Piezas Sacras* y, sobre todo, *Otello* y *Falstaff*.

Que nuestra elección haya recaído sobre *La Traviata*, a un tiempo es y no es gratuita: es cierto que Verdi compuso obras aún más significativas, pero asimismo lo es que no más célebres, y, por otra parte, de óperas como *Rigoletto* o *Traviata* contamos con una discografía mucho más extensa que de las restantes óperas compuestas por Verdi.

Inútil extenderse en la valoración de una ópera tan conocida como *La Traviata*, que, a ciento veinte años del fracaso de su estreno, es la más popular del repertorio universal —según una reciente encuesta llevada a cabo en Italia— y seguramente la más veces representada en todo el mundo y la más grabada. Pero hay en esta obra algunas singularidades que conviene tener presentes. En primer lugar, el atrevimiento que supone llevar a la escena un asunto estrictamente contemporáneo e incluso real y bien conocido en París (la vida de Marie Duplessis, con la que Alejandro Dumas hijo, autor del asunto en que se basa *La Traviata*, tuvo amores). Por si fuera poco, es en cierto modo una obra autobiográfica de Verdi (quien fue durante mucho tiempo amante de Giuseppina Strepponi antes de casarse con ella, que anteriormente lo había sido asimismo del empresario Merelli): llevar un compositor su propia vida a la ópera era algo, sin duda, nuevo. Verdi no pretendía ensalzar una pasión inmoral o justificar el vicio —según le acusaba la burguesía italiana de su época—, sino mostrar, luchando contra los prejuicios y la hipocresía, que el auténtico amor puede superponerse al vicio. En *Traviata*, Verdi permeabiliza el rígido esquema heredado de división en arias, dúos, concertantes, etc., y parece escribir los actos de un solo trazo. Como dice Julian Budden de las reminiscencias temáticas que con Wagner llegarían a constituir el "leit motiv", "en ninguna parte ha hecho Verdi uso de ellas más notable y económico que en *La Traviata*". Su intimismo, casi "camerístico", que destierra toda opulencia o retórica, se refleja en su delicada y certera instrumentación. Por otro lado, se ha señalado que Verdi se muestra aquí precedente de su propio *Falstaff* por su utilización del "parlando".

(\*) El anterior capítulo de "La discoteca básica", dedicado al *Concierto para Orquesta*, de B. Bartok, fue publicado con el número (6) de la serie, cuando es el (7). Queda así subsanada la errata.

Mucho más tiempo nos llevaría enumerar los méritos de *Traviata* que sus defectos, de los que el único consistente puede ser la concesión que constituye los Coros de gitanas y toreros de la segunda escena del acto segundo.

\* \* \*

Antes de entrar en la comparación entre las diversas grabaciones, vaya una advertencia: el papel de "Violetta Valery" es uno de los más difíciles de la historia de la ópera, porque exige una voz "múltiple": para el primer acto se requiere una voz muy ágil y bastante capaz en el registro alto (llega hasta el Re bemol sobreagudo); para el segundo —primera escena— se precisa una voz "spinto" (entre lírica y dramática), o al menos grande e intensa, y para el tercero, una de soprano lírica pura. Por eso se oye decir con frecuencia que este papel exige tres sopranos: "una ligera, una dramática y una lírica", pero esto no es exacto, ya que la voz requerida es la de una soprano lírica con posibilidades hacia ambos extremos, que, desde luego, no es fácil encontrar. Digamos que de las muchas protagonistas que han grabado *Traviata*, quizá sólo dos —María Callas y Montserrat Caballé— dan la medida de las exigencias.

Diecinueve veces, por lo menos, se ha llevado *Traviata* al disco, sin contar las grabaciones "pirata" (de más de diez tengo noticia) ni las cantadas en lenguas distintas del italiano. Cuatro de ellas pueden ser encontradas hoy sin dificultad en el mercado español y otra (la de Basf) ha sido descatalogada en fecha no muy lejana. Vamos a ver estas cinco por orden cronológico de grabación. La primera, de 1963, es presentada por Decca; su sonido no tiene la brillantez de otras grabaciones de esa marca y de la misma época. La dirección de Pritchard, muy correcta y eficaz, está un tanto "al servicio" de Joan Sutherland (cuando ella canta, claro está), ya que ésta suele imponerle unos "tempi" más lentos de lo normal, al recrearse en las melodías al modo del "belcantismo" más bien que de Verdi. Su interpretación es demasiado lánguida, y no sólo al final. Por lo demás, es claro que su bella voz de lírica, con un mecanismo sensacional, colma las dificultades del primer acto. Como es costumbre en ella, adorna y añade sobreagudos para su lucimiento. Carlo Bergonzi es un intérprete admirable de "Alfredo", tanto por adecuación de voz como por línea de canto y por su encarnación del personaje. No se justifica, en cambio, que en la "cabaletta" "Oh mio rimorso" emita el acostumbrado Do sobreagudo —que no figura escrito en la partitura— de una forma que deja bastante que desear. Y "Giorgio Germont" está cantado por un Robert Merrill magnífico de voz, pero algo plano de expresión.

La sigue la de RCA del año 68. Montserrat Caballé es probablemente la "Violetta" ideal. Posee la voz de lírica más idónea: bellísima de timbre, con agilidad sobrada para articular con total precisión lo escrito por Verdi en el primer acto, con anchura suficiente para imprimir dramatismo a la primera escena del segundo acto y perfecta para el acto final, con un "Addio del passato" incomparable: toda su interpretación es por entero convincente. Bergonzi vuelve a percernos el mejor "Alfredo" del disco, y aquí —a diferencia de con Pritchard se limita a cantar estrictamente lo escrito, sin añadir "agudos de regalo": en esta grabación este rigor afecta no sólo al tenor, sino también a la soprano y al barítono (es de suponer que ha sido voluntad del director). En cuanto a Sherrill Milnes, buen cantante e intérprete, sus medios tienen grandes posibilidades, pero adolece de una emisión discutible. La dirección de Georges Prêtre es muy estimable y eficaz, en particular en los inspiradísimos Preludios de los actos primero y tercero. De todas maneras, conviene anotar que ninguna de las grabaciones en "estéreo" de *La Traviata* se beneficia de altísimo nivel en la dirección, al



contrario que bastantes otros títulos de ópera verdiana (*Don Carlo* de Giulini; *Falstaff* de Bernstein; *Aida* de Muti; *Giovanna d'Arco* de Levine; *Il Trovatore* de Mehta; *Otello* de Barbirolli; *Macbeth* de Abbado..., por nombrar discos de los últimos años). Puede ser que la recentísima grabación de Carlos Kleiber (DG) cubra esta laguna. Un serio reparo a esta *Traviata* de RCA: la correcta toma de sonido está empañada por una impresión con fuertes distorsiones en los finales de cara (me refiero a la edición española).

El año 69 graba otra vez Decca esta ópera. Pilar Lorengar es una "Violetta" estremadamente musical, de voz muy bella e intensamente timbrada, pero con un "vibrato" que puede molestar. Su interpretación es de gran talla, aunque quizá no alcanza en conjunto el nivel alcanzado por Callas y Caballé. Es de justicia destacar su magnífica actuación en el extenso dúo "Pura siccome un angelo", con un Dietrich Fischer-Dieskau consumado cantante. Discutible éste —como otras veces en ópera italiana— a causa de su timbre, que puede no ser el más indicado; no lo es, en cambio, su inteligente y sutil actuación —como quizá ninguno de los barítonos italianos— ni su excelsa línea. No alcanza el mismo nivel Jaime Aragall como "Alfredo": ni su encarnación del personaje, algo superficial, ni su arte de canto, poco refinado, alcanzan a sus medios vocales, que son de primerísimo rango. Lorin Maazel es el más importante director que ha grabado *Traviata* desde la aparición de la estereofonía, pero su labor aquí es, cuando menos, sorprendente, a causa de un ímpetu a veces excesivo y unos "tempi" también en ocasiones inexplicablemente rápidos. Pero se aprecia la mano de un gran director por la impecable precisión, la elasticidad y esa elegancia tópica ya en Maazel. La toma de sonido es muy buena, a pesar de hallarse completa en dos discos (salvo repeticiones y el absurdamente abreviado final, con Do "de pecho" no muy afortunado, de la "cabaletta" del tenor). El nivel de los papeles secundarios es muy alto. A destacar, finalmente, que es la única vez que en el Coro de toreros dialoga con el conjunto un tenor solista, tal y como figura en la partitura.

La última grabación editada hasta ahora en España y disponible es la de EMI, de 1972. En ella Beverly Sills es una "Violetta" de voz poco atractiva: lírico-ligera con trémolo y algunas asperezas, defectos suplidos con una agilidad y perfección excepcionales en las coloraturas del primer acto (con adornos y sobreagudos), y con una identificación siempre muy estrecha con el personaje gracias a su inteligencia, emotividad y sinceridad. Nicolai Gedda es un "Alfredo" refinado y sutil en extremo. No es por completo adecuado a su papel, tanto por temperamento (es más inteligente que espontáneo) como porque no es el tipo de voz que estamos acostumbrados a escuchar en personajes como éste. Su timbre ha perdido la igualdad de otros tiempos y aparecen ahora zonas con opacidades; sin embargo, aventaja a todos en la media voz y suele exprimir el texto con mayores sutilezas de expresión que sus colegas. Aunque en conjunto no convenga tanto como Bergonzi, su aria y "cabaletta" que dan comienzo al acto segundo son las mejores que conozco. Y Rolando Panerai, grato timbre baritonal algo tremolante y un tanto corto de agudos, redondea una actuación muy respetuosa con lo escrito y bastante más rica en matices de lo habitual. La dirección de Aldo Ceccato, a pesar de "tempi" ocasionalmente algo lentos, me parece quizá la más acertada, a más de ser su orquesta —la Royal Philharmonic londinense— la de mejor sonoridad de cuantas han grabado *Traviata*, puesta de relieve por una espléndida grabación.

Un año posterior es la presentada por Basf, ya anulada, con Mirella Freni, que atrae por la pureza de su timbre y por su excelente línea de canto, aunque haya brillado más en otros personajes ("Micaela" y "Mimi", sobre todo), y no sólo a causa de sus aperturas en el aria del primer acto. Ni Franco Bonisolli, brillante voz, fácil en el agudo, pero algo tosco y de expresión "verista" fuera de lugar, ni un Sesto Bruscantini en serio declive vocal y mucho menos verdiano que mozartiano o "belcantista", ni tampoco la dirección —algo pesada, paradójicamente "germánica"— de Lamberto Gardelli hacen recomendable esta interpretación, además muy mal prensada en nuestro país.

Breve repaso a algunas grabaciones que en su día estuvieron editadas en España: la fuertemente decepcionante de L. Albanese, Pearce y Merrill, dirigida con violencia y de modo cortante por Toscanini (RCA, 1946); la de Callas —admirable, insuperada intérprete, aunque su voz, que nunca había sido muy "bella", tampoco se hallaba en plenitud—, mal secundada por un burdo F. Albanese y un muy mediocre Savarese, y dirigida con aburrimiento por Santini (Cetra, 53); la de una Tebaldi en su mejor época, aunque fuera de lugar, sobre todo en lo vocal (hasta el punto de verse obligada a bajar medio tono su aria del primer acto), con un discreto Poggi y un Protti menos que eso, dirigiendo con oficio Molinari-Pradelli (Decca, 55); la de Stella —algo plana de expresión y no muy cómoda en el primer acto—, con el generoso temperamento de Di Stefano y el inteligente Gobbi, muy bien dirigida por Serafin (EMI, 56); la de Victoria de los Angeles, no del todo centrada en este personaje, pero con momentos inolvidables, mal rodeada de un Carlo del Monte tosco y que parece estar cantando *Manon Lescaut* más bien que *Traviata*, y de un Mario Sereni sin pena ni gloria: la espléndida labor de Tullio Serafin no consigue salvar el conjunto (EMI, 60); y la muy expresiva Scotto —una de las mejores "Violetas" a pesar de la acritud de sus agudos— con un brillante pero poco fino G. Raimondi y un Bastianini mucho mejor en lo

vocal que en lo interpretativo, dirigiendo notablemente bien A. Votto (DG, 62).

Es de lamentar que María Callas no grabase en sus mejores tiempos una *Traviata* rodeada de elementos más acordes con su talla. Esta ausencia acaba de ser suplida con la distribución en Italia (por Cetra) de un registro tomado de una representación en la Scala milanesa, el 28 de mayo de 1955, con Callas, Di Stefano, Bastianini y dirigiendo nada menos que Giulini. Este álbum antes podía ser perseguido en una edición "pirata", al igual que otras grabaciones en vivo que enumero a continuación:

- R. Ponselle, F. Jagel, L. Tibbet. Metropolitan, Nueva York. Dir.: E. Pannizza (1935).
- M. Caniglia, B. Gigli, M. Basiola. Covent Garden, Londres. Dir.: Cimara (1939).
- B. Sayao, Ch. Kullmann, L. Warren. Metropolitan, Nueva York. Dir.: Sodero (1943).
- M. Callas, G. Di Stefano, P. Campolongo. Opera de México. Dir.: G. Mugnay (1952).
- M. Callas, C. Valletti, M. Zanassi. Covent Garden, Londres. Dir.: N. Rescigno (1958).
- M. Caballé, J. M. Carreras, Mitic. Opera de Filadelfia. Dir.: A. Guadagno (1973).
- M. Caballé, J. M. Carreras, V. Sardinero. Liceo de Barcelona. Dir.: G. F. Masini (1973).
- J. Sutherland, A. Kraus, Brusson. Opera de Lisboa. Dir.: (?) (1974).

Volviendo a las grabaciones efectuadas en estudio, Deutsche Grammophon editará en España, el año 78, la interpretada por Cotrubas, Domingo, Milnes y dirigiendo Carlos Kleiber los Coros y Orquesta de la Opera de Baviera.

**Conclusión:** De las grabaciones disponibles en nuestro país, la de Caballé, Bergonzi, Milnes / Prêtre (RCA), la única íntegra y sin adornos o añadidos, es quizá la más recomendable en conjunto. Y buenas versiones globales son las de Sills, Gedda, Panerai/Ceccato (EMI) y Sutherland, Bergonzi, Merrill / Pritchard (Decca), también íntegras —las tres únicas de la historia del disco—. Algo inferior, la de Lorengar, Aragall, Fischer-Dieskau / Maazel (Decca) ofrece la ventaja de estar en dos LPs., en lugar de los tres de costumbre.

ANGEL CARRASCOSA ALMAZAN

#### RELACION DE LAS GRABACIONES DE ESTUDIO (CON REFERENCIAS DE LAS DISPONIBLES EN ESPAÑA)

- Mercedes Capsir, Lionello Cecil, Carlo Galeffi. Coro y Orquesta de la Scala de Milán. Director, Lorenzo Molajoli. EMI, 1928.
- Anna Rosza, Alessandro Ziliani, Luigi Borgonovo. Coro y Orquesta del Teatro de la Scala de Milán. Director, Carlo Sabajno. RCA, 1935.
- Licia Albanese, Jan Peerce, Robert Merrill. Coro y Orquesta de la NBC. Director, Arturo Toscanini. RCA, 1946.
- Adriana Guerrini, Luigi Infantino, Paolo Silveri. Coro y Orquesta de la Opera de Roma. Director, Vincenzo Bellezza. EMI, 1950.
- Rosetta Noli, Giuseppe Campora, Carlo Tagliabue. Coro y Orquesta Italianos de Opera. Director, Umberto Berrettoni. Remington, 1952.
- María Callas, Francesco Albanese, Ugo Savarese. Coro y Orquesta de la RAI de Turín. Director, Gabriele Santini. Cetra, 1953.
- Renata Tebaldi, Gianni Poggi, Aldo Protti. Coro y Orquesta de la Academia Santa Cecilia, Roma. Director, Francesco Molinari-Pradelli. Decca, 1955.
- Rosanna Carteri, Cesare Valletti, Leonard Warren. Coro y Orquesta de la Opera de Roma. Director, Pierre Monteux. RCA, 1956.
- Antonietta Stella, Giuseppe Di Stefano, Tito Gobbi. Coro y Orquesta del Teatro de la Scala de Milán. Director, Tullio Serafin. EMI, 1956.
- Victoria de los Angeles, Carlo del Monte, Mario Sereni. Coro y Orquesta de la Opera de Roma. Director, Tullio Serafin. EMI, 1960.
- Virginia Zeani, Giuseppe Savio, Paolo Gorin. Coro y Orquesta de la Opera del Estado, Hamburgo. Director, Napoleone Annovazzi. Musica et Litera, 1960.
- Anna Moffo, Richard Tucker, Robert Merrill. Coro y Orquesta de la Opera de Roma. Director, Fernando Previtali. RCA, 1960.
- Renata Scotto, Gianni Raimondi, Ettore Bastianini. Coro y Orquesta del Teatro de la Scala de Milán. Director, Antonino Votto. DG, 1962.
- Joan Sutherland, Carlo Bergonzi, Robert Merrill. Coro y Orquesta del Maggio Musicale Fiorentino. Director, John Pritchard. Decca, 1963. SET 249/51, tres LPs.
- Montserrat Caballé, Carlo Bergonzi, Sherrill Milnes. Coro y Orquesta de la RCA Italiana. Director, Georges Prêtre. RCA, 1968. LSC-6180, tres LPs.
- Pilar Lorengar, Jaime Aragall, Dietrich Fischer-Dieskau. Coro y Orquesta de la Opera del Estado, Berlín. Director, Lorin Maazel. Decca, 1969. SET 401/2, dos LPs.
- Beverly Sills, Nicolai Gedda, Rolando Panerai. Coro John Alldis. Orquesta Royal Philharmonic. Director, Aldo Ceccato. EMI, 1972. 165-02226/8, 3 LPs.
- Mirella Freni, Franco Bonisolli, Sesto Bruscantini. Coro de la Opera del Estado de Berlín, Orquesta del Estado de Berlín. Director, Lamberto Gardelli. BASF, 1973. 3753456, tres LPs.
- Ileana Cotrubas, Plácido Domingo, Sherrill Milnes. Coro y Orquesta de la Opera del Estado de Baviera. Director, Carlos Kleiber. DG, 1977.



# LIMPIADISCOS AUTOMÁTICO

## VAC O REC<sup>®</sup>

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

**¡AUTOMÁTICAMENTE!....  
¡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



# Discos editados entre el 26 de septiembre y el 31 de octubre de 1977

## Relación confeccionada por Angel Carrascosa Almazán

### I. ORQUESTAL

**BACH:** Transcripciones para orquesta: *Tocatta y fuga BWV 565; Preludio BWV 853; Mein Jesu, BWV 487; Preludio coral BWV 680; Coral Jesus Christus; Passacaglia y fuga BWV 582.* Orquesta Filarmónica Checa. Director, L. Sotokowsky. Decca, PFS 4278. 460 ptas.

**BEETHOVEN:** *Oberturas Fidelio, Leonora I, II y III.* Orquesta Filarmónica de Israel. Director, L. Maazel. Decca, SDD 421. 275 ptas.

**DEBUSSY:** *La obra orquestal.* Orquesta Sinfónica de la Radio de Luxemburgo. Director, L. de Froment. Hispavox, HVOS 810-11/16, 6 Lps. Precios normal y oferta: 2.700 y 2.160 pesetas.

**DVORAK:** *Sinfonía número 8.* Orquesta Filarmónica Checa. Director, V. Neumann. Discophon (S), 4306. 350 ptas.

**FALLA:** *El sombrero de tres picos.* T. Berganza, Orquesta Sinfónica de Boston. Director, S. Ozawa. DG, 2530823. 525 ptas.

**FAURÉ:** *Elegía.* LALO: *Concierto para violoncelo.* SAINT-SAENS: *Concierto para violoncelo número 1.* Heinrich Schiff. Orquesta New Philharmonia. Director, Ch. Mac Kerras. DG, 2530793. 525 ptas.

**FRANCK:** *El cazador maldito. Nocturno, para contralto y orquesta.* Psyché, Ch. Ludwig. Orquesta de París. Director, D. Barenboim. DG, 2530771. 525 ptas.

**GRIEG, SCHUMANN:** *Conciertos para piano.* Solomon, Orquesta Filarmónica. Director, H. Menges. Zafiro, ZL-218. 445 ptas.

**HAYDN:** *Las Sinfonías «Esterhaza»: números 62, 63 a, 63 b, 66, 67, 69-71, 73-81.* Orquesta de la Fundación Haydn de París. Director, A. de Almeida. Philips, 6747442, 9 Lps. Precios normal y oferta: 4.275 y 3.420 pesetas.

**HONEGGER:** *Sinfonías números 2, para trompeta y cuerdas, y 3, «Litúrgica».* Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. DG, 2530068. 525 ptas.

**KHACHATURIAN:** *Obra para solistas y orquesta. Sinfonía número 3.* D. Oistrakh, K. Logan, M. Rostropovitch, N. Petrov, Y. Flier. Orquestas. Directores: A. Khachaturian, K. Kondrashin, Y. Svetlanov. Hispavox, HMES 610-139/42, 4 Lps. Precios normal y oferta: 1.800 y 1.440 ptas.

**KODALY:** *El Pavo. Variaciones sobre El Pavo. Salmo Húngarico.* L. Kozma. Coro del Festival de Brighton, Orquesta Sinfónica de Londres. Director, I. Kertesz. Decca, SXL 6497. 440 ptas.

**MOZART:** *Serenata número 7, «Haffner».* Conjunto Mozart, de Viena. Director, W. Boskovsky. Decca, SXL 6614. 440 ptas.

**MOZART:** *Sinfonías números 25 y 29.* Academia de St. Martin-in-the-Fields. Director, N. Marriner. Decca, SXL 29119. 440 ptas.

**MOZART:** *Sinfonías números 40 y 41, «Júpiter».* Orquesta Filarmónica de Viena. Director, H. von Karajan. Decca, SDD 361. 275 pesetas.

**MOZART:** *Sinfonías números 21 a 41.* Orquesta del Concertgebouw. Director, J. Krips. Philips, 6747441, 8 Lps. Precios normal y oferta: 3.800 y 3.040 ptas.

**MUSSORGSKY:** *Cuadros de una exposición (versión orquestal de Ravel).* PROKOFIEV: *Concierto para piano número 3.* I. Margalit, Orquesta New Philharmonia. Director, L. Maazel. Decca, PFS 4255. 460 ptas.

**NIELSEN:** *Obra orquestal completa: Seis Sinfonías, Conciertos para violín, clarinete y flauta, poemas sinfónicos y oberturas.* A. Tellefsen, K. I. Stevansson, F. Lemsser. Orquesta Sinfónica de la Radio de Dinamarca. Director, H. Blomstedt. EMI, 165-02645/52 Q, 8 Lps. cuadrafónicos. Precios normal y oferta: 3.840 y 3.070 ptas.

**RIMSKY-KORSAKOV:** *Las tres Sinfonías. La canción del sabio Oleg. Capricho español. Tres maravillas.* Orquesta Sinfónica de la Radio de Moscú. Coro y Orquesta del Teatro Bolshoi. Directores: B. Khaikin, K. Ivanov, G. Rhojdestvensky, V. Nebolsin. Hispavox, HMES 610-132/4, 3 Lps. Precios normal y oferta: 1.350 y 1.080 ptas.

**RESPIGHI:** *La boutique fantasque. Pinos de Roma.* Orquesta Filarmónica Checa. Director, A. Pedrotti. Discophon (S) 4305.

**SCRIABIN:** *Poema del éxtasis.* TCHAIKOVSKY: *Romeo y Julieta.* Orquesta Sinfónica de Boston. Director, C. Abbado. DG, 2530137. 525 pesetas.

**SCHOENBERG:** *Pelléas et Mélisande.* Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. DG, 2530485. 525 ptas.

**SIBELIUS:** *Concierto para violín. Dos Serenatas op. 69. Humoresca número 5.* Ida Haendel, Orquesta Sinfónica de Bournemouth. Director, P. Berglund. EMI, 065-06071 Q, cuadrafónico. 480 ptas.

**SIBELIUS:** *Sinfonía número 2.* Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, O. Kamu. DG, 2530021. 525 ptas.

**R. STRAUSS:** *Los conciertos completos: para trompa 1 y 2, para violín, para oboe, para clarinete y fagot, Burlesca, Parergon de la Sinfonía Doméstica, Panatheneanzug.* P. Damm, U. Hoelscher, M. Clement, M. Weise, W. Liebscher, M. Frager, P. Rösel. Orquesta del Estado de Dresde. Director, R. Kempe. EMI, 165-02743/46 Q, 4 Lps. cuadrafónicos. Precios normal y oferta: 1.920 y 1.535 ptas.

**TCHAIKOVSKY:** *Sinfonía número 4.* Orquesta del Conservatorio de París. Director, A. Wolff. Decca, SDD 131. 275 ptas.

**TCHAIKOVSKY:** *Sinfonía número 6, «Patética».* Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. DG, 2530774. 525 ptas.

**TELEMANN:** *Suite Don Quijote. Concierto para viola en Sol mayor. Obertura en Re mayor.* S. Shingles, Academia de St. Martin-in-the-Fields. Director, N. Marriner. Decca, SXL 440 ptas.

**VIVALDI:** *Los Conciertos para violín, op. 11 y 12.* S. Accardo, I. Musici. Philips, 6703084, 2 Lps. Precios normal y oferta: 1.425 y 1.140 ptas.

**WAGNER:** *Fragmentos orquestales de El oro del Rin, La Walkyria y El ocaso de los dioses.* Orquesta Sinfónica Nacional de Washington. Director, A. Dorati. Decca, SXL 6743. 440 ptas.

### II. CAMARA

**BACH:** *Las Sonatas y Partitas para violín solo.* S. Accardo. Philips, 6703075, 3 Lps. Precios normal y oferta: 1.425 y 1.140 ptas.

**BEETHOVEN:** *Los cuartetos de cuerda completos.* Cuarteto Italiano. Philips, 6747272, 10 Lps. Precios normal y oferta: 4.750 y 3.800 ptas.

**BRAHMS:** *Las dos Sonatas para viola y piano.* P. Zukerman, D. Barenboim. DG, 2530722. 525 ptas.

**MENDELSSOHN:** *Cuarteto de cuerda número 4. Cuatro piezas, op. 81.* Cuarteto Gabrieli. Decca, SDD 469. 275 ptas.

**MOZART:** *Los cuartetos de cuerda completos.* Cuarteto Italiano. Philips, 6747097, 9 Lps. Precios normal y oferta: 4.275 y 3.420 pesetas.

**PAGANINI:** *Piezas para violín y guitarra.* R. Ricci, E. Bitetti. Hispavox, HHS 10-473 (LS). 450 ptas.

### III. INSTRUMENTAL

**L. COUPERIN:** *Piezas para clavecín.* A. Curtis. Archiv 2533325. 550 ptas.

**LISZT:** *Fantasia húngara. Rapsodia española. Sonata.* J. Ogdon. Zafiro, ZL-219. 445 ptas.

**LISZT:** *Paráfrasis de Norma, de BELLINI; Las ruinas de Atenas, de BEETHOVEN; Don Juan, de MOZART; Soirées musicales, de ROSSINI.* B. Eden, A. Tamir. Decca, SXL 6708. 440 ptas.

**LISZT:** *Sonata.* SCHUMANN: *Sonata número 2.* M. Argerich. DG, 2530193. 525 ptas.

**PROKOFIEV:** *Las nueve Sonatas para piano.* N. Petrov. Hispavox, HMES 610-135/8, cuatro Lps. Precios normal y oferta: 1.800 y 1.440 ptas.

**RAVEL:** *Sonatina, Le Tombeau de Couperin, Valses nobles y sentimentales.* P. Rogé. Decca, SXL 6674. 440 ptas.

**SCHUBERT:** *Las obras para piano compuestas entre 1822 y 1828.* A. Brendel. Philips, 6747440, 8 Lps. Precios normal y oferta: 3.800 y 3.040 ptas.

### IV. VOCAL Y CORAL

**BRAHMS:** *Rinaldo. Canto del Destino.* J. King, Coro Ambrosian. Orquesta New Philharmonia. Director, C. Abbado. Decca, SXL 6386. 440 ptas.

**HAYDN:** *El retorno de Tobías.* Solistas, Coro Madrigal de Budapest, Orquesta Nacional de Hungría. Director, F. Szekeres. Hispavox, HUNS 660-21/24, 4 Lps. Precios normal y oferta: 1.800 y 1.440 ptas.

**LASSO:** *Sacrae Lectiones ex Propheta Job (de los Maitines del Oficio de Difuntos).* Madrigalistas de Praga. Director, M. Venhoda. Telefunken, 641274. 440 ptas.

**MENDELSSOHN:** *Paulus.* Fischer-Dieskau, Donath, Schwarz, Hollweg. Coro y Orquesta Sinfónica de Düsseldorf. Director, R. Frühbeck de Burgos. EMI, 165-30701/03 Q, tres Lps. cuadrafónicos. Precios normal y oferta: 1.440 y 1.150 ptas.

**MONTEVERDI:** *Madrigales.* K. Bowen. Coro Heinrich Schütz. Director, R. Norington. Decca, SXL 29127. 440 ptas.

**VIVALDI:** *Música sacra.* Solistas, Conjunto vocal y Orquesta de Cámara de Lausana. Coro y Orquesta de la Fundación Gulbenkian, de Lisboa. Director, M. Corboz. Hispavox, HES 60-213/17, 5 Lps. Precios normal y oferta: 2.250 y 1.800 ptas.

### V. OPERA

**LEHAR:** *El Zarevich, El Conde de Luxemburgo: selecciones.* Gueden, Kmentt, Coro y Orquesta de la Opera Popular de Viena. Director, M. Schönherr. Decca, SDD 461. 275 ptas.

**MUSSORGSKY:** *Boris Godunov (versión original).* Talvela, Gedda, Mroz, Kinsasz, Hiolski, Haugland. Coros y Orquesta Sinfónica de la Radio Nacional de Polonia. Director, J. Semkow. EMI, 165-02870/73 Q, 4 Lps. cuadrafónicos. Precios normal y oferta: 1.920 y 1.535 ptas.

**PROKOFIEV:** *El amor de las tres naranjas.* Solistas, Coro y Orquesta Sinfónica de la Radio de Moscú. Director, J. Dalghat. Hispavox, HMES 610-129/31, 3 Lps. Precios normal y oferta: 1.350 y 1.080 ptas.

**PUCCHINI:** *El Tríptico (Suor Angelica, Gianni Schicchi, Il Tabarro).* Los Angeles, Gobbi, Barbieri, Prandelli, Mas, Del Monte, Montarsolo. Orquesta de la Opera de Roma. Directores: V. Bellezza, G. Santini, T. Serafin. EMI, 163-50329/31, 3 Lps. Precios normal y oferta: 1.380 y 1.105 ptas.

**PUCCHINI:** *Tosca.* Caballé, Carreras, Wixell. Coro y Orquesta de la Royay Opera House, Covent Garden. Director, C. Davis. Philips, 6700108, 2 Lps. Precios normal y oferta: 950 y 760 ptas.



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

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

Fíjese.

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

Y en cada uno de estos álbumes Vd.

encontrará, gratis, el Catálogo General de todos los discos y cassettes editados bajo el sello Philips Música Clásica.

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

Esta magnífica promoción especial finalizará el 31.1.78.

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

## Y por un precio pequeño un regalo grande

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

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



*Música Clásica*



OFERTAS

EMI - FONOGRAM - HISPAVOX - POLYDOR



«BORIS GODUNOV», DE MUSSORGSKY, POR SEMKOV, SEGUN LAMM Y LLOYD-JONES

Al empezar a redactar este artículo sé que voy a extenderme más de lo que yo mismo estimo que debe ser la dimensión máxima de una crítica discográfica. Comencemos, pues, dando explicaciones: nunca se me ha encomendado en esta sección de la Revista un trabajo tan difícil como éste, ni tan apasionante tampoco. La causa principal radica en el anuncio de que ésta es, por fin, la primera grabación integral de Boris Godunov según la versión original de Mussorgsky, y valorar esto, sin contar con las partituras ni con las explicaciones que supongo aportará el libreto del álbum cuando aparezca, no ha sido tarea fácil. Resumiré para el lector la larga historia de la partitura de Boris.

Mussorgsky compuso su ópera entre 1868 y 1869, estructurándola en siete escenas: En el monasterio, Coronación de Boris, En la celda de Pimen, En la posada, En los aposentos del Kremlin, Ante San Basilio y Muerte de Boris. La obra así planteada fue rechazada por el Teatro Imperial de San Petersburgo, ante lo cual Mussorgsky elaboró una segunda versión, adicionando todo un acto (el Acto polaco) que diera cabida al imprescindible dúo de amor, suprimiendo la escena ante la iglesia de San Basilio y añadiendo un cuadro final situado en el Bosque de Kromy y llamado habitualmente Escena revolucionaria. La nueva versión de Boris quedó lista en 1871, sin que conociera mayor fortuna que la anterior. En 1873, Mussorgsky vuelve a la partitura y retoca las partes vocales; consigue que se interpreten algunos fragmentos de esta su tercera versión de Boris Godunov, obteniendo un éxito tan prometedor que la obra, en su integridad, sería estrenada en San Petersburgo en los comienzos de 1874.

Un éxito sostenido en Rusia o la defensa de los colegas más «occidentalizados», como Chaikovsky, hubieran supuesto el punto final a la penosa aventura de tan genial partitura, pero no fue así: ni la ópera caló en la sensibilidad de sus compatriotas ni el autor de la Sinfonía patética estaba dispuesto a promocionar un trabajo que calificaba de «parodia vulgar y vil de la música». Así las cosas, llegamos a finales de siglo: Rimsky Korsakof se había interesado por esta música desde un principio. En 1888 reorquestó el Acto polaco, convirtiendo en gran orquesta la rudimentaria orquestación de cuerda propuesta por Mussorgsky; en 1892, Rimsky abordó el pulido de la Escena de la coronación; finalmente, en 1896, dio por terminada la reelaboración de Boris Gudonov, que afectaba prácticamente a toda la ópera, y no sólo a detalles de instrumentación, sino incluso a armonías, sistemáticamente suavizadas. Pero no acaba aquí el capítulo Rimsky, porque en 1908 el autor de Capricho español publicaría otra versión de la ópera de Mussorgsky, con ligeras variantes con respecto a la anterior revisión de 1896. En ella se habían reelaborado 3.560 compases de los 4.245 que constituían la partitura última de Mussorgsky. Añadamos, por otra parte, que en la que conocemos como segunda y definitiva versión de Rimsky Korsakof puso su granito de arena Ippolitov-Ivanov, orquestador material de la primera escena del acto cuarto.

Tres versiones de Mussorgsky y dos de Rimsky Korsakof debieron de parecer corto panorama opcional a Dimitri Shostakovitch (o, por el contrario, pretendió borrar el confusionismo reinante

aportando la versión de Boris a representar). Ello es que, entre 1939 y 1940, el más significativo compositor ruso de nuestro siglo realizó una sexta versión de la ópera mussorgskyana. Naturalmente, prescindió de Rimsky y acudió a las fuentes. El resultado no fue demasiado afortunado: según autorizadas opiniones, Shostakovitch también «edulcoraba» supuestas tosquedades de Mussorgsky, y por otro lado recurría a efectos casi mahlerianos de orquestación para realzar el misterio o la lobreguez de algunas situaciones, mientras que proponía una nada mussorgskyana percusión para avivar otros momentos... Anotemos, finalmente, que Shostakovitch acortaba las dos escenas del Acto polaco.

Henos ante seis Boris Godunov, seis. Contemos ahora con la nada desdeñable «aportación personal» de los intérpretes. Es claro que hay poquísimos cantantes que puedan hacer el personaje del zar ruso: ¿cómo, pues, negarse a su imposición, por ejemplo, de que la ópera acabe con la muerte del protagonista y no con el patético canturreo del «Idiota»? Tampoco abundan los directores de orquesta deseosos de sumergirse en el «problema Boris», cuya solución puede llevar el tiempo de preparar tres o cuatro montajes de otras óperas del repertorio de éxito más garante; si uno se ha decidido, ¿qué regidor de teatro de ópera o qué musicólogo puede imponer o aconsejar versión, censurar realizaciones o impedir correcciones «sui generis» sobre la marcha? Quiere esto decir que Boris Godunov ha sido distinta —al menos, superficialmente distinta— en las realizaciones del Bolshoi y de París, de Salzburgo y de Munich, de Nueva York y Berlín... Y así seguirá siendo, porque son muchas las preguntas sin respuesta que pueden lanzarse. Supongamos que nos hemos decidido por acudir a las fuentes de Mussorgsky: ¿es más auténtica la primera versión o la que el autor dio como definitiva? ¿Es lícito prescindir de un acto compuesto por Mussorgsky bajo la argumentación de que el autor se sintió forzado a añadirlo? ¿Dónde empiezan y terminan los errores de un orquestador evidentemente imperfecto, y los detalles de voluntaria aspereza o tosquedad? Y añadamos a esto la consideración de que a la hora de grabar una ópera en disco los problemas específicamente escénicos desaparecen, mientras que otros nuevos matices se ofrecen a la decisión de los responsables de la publicación.

Aportemos ahora una gota de moderación que nos sitúe justamente entre la opinión de Wolfurt —según el cual la versión primera de Mussorgsky es inejecutable— y la de Stravinsky —para quien la revisión de Rimsky convierte a Boris Godunov en una «meyerbeerizada»—. Para mí ha constituido una cierta sorpresa constatar que la primera versión «auténtica» que escuchaba atentamente de la genial composición de Mussorgsky (guardo vago recuerdo de una retransmisión radiofónica de Boris, dirigida por Kubelik según las fuentes) no me parecía tan otra, tan distinta de la bien conocida versión Rimsky. Naturalmente que he observado diferencias (algunas de las cuales serán objeto de enumeración), y que otras se me habrán escapado por la precariedad de las condiciones de trabajo (1); pero la impresión global, la que debo transmitir al lector interesado, es la de que si conoce Boris Godunov a través de cualquiera de las versiones rimskyanas que han circulado a través del mercado discográfico internacional, puede considerarse conocedor del Boris Godunov de Mussorgsky. Ello no impide que recomiende encarecidamente la audición de este Boris «original», pero no veo justificación contundente como para proclamar la insuficiencia de la versión rimskyana ni, menos aún, para hablar de traición artística o falta de respeto a la idea primigenia del compositor. Por lo demás, hay que admitir el hecho histórico de que el prestigio de Rimsky Korsakof y su amor hacia la genial partitura de Modesto Mussorgsky fue lo que procuró la salida a Occidente de esta música, quintaesencia del nacionalismo estético, reflejo peculiarísimo del alma de un pueblo concreto. En Alemania, y sobre todo en Francia —donde influyó poderosamente en Debussy y generaciones posteriores—, Boris Godunov comenzó la conquista de los teatros de ópera occidentales en la versión reorquestada por Rimsky Korsakof. (Tampoco hay que olvidar el gran impulso que para la ópera de Mussorgsky supuso el arte de Chaliapin, primer gran «Boris» de la historia.)

Pero pasemos ya al comentario de la edición que nos ocupa. Jerzy Semkov lleva a cabo una especie de resumen o, mejor dicho, de globalización de la música compuesta por Mussorgsky, de toda

(1) La carencia de partituras y el no poder disponer, al menos, de dos plátos en funcionamiento simultáneo para compulsar versiones con un mínimo de garantías es, sin duda, «precariedad» que RITMO aspira a subsanar algún día.



ella. Para esta grabación ha manejado las ediciones de P. Lamm (1928) y D. Lloyd-Jones (1975), que cubren todos los compases firmados por Mussorgsky a lo largo de las tres versiones de Boris a que antes nos hemos referido. Así, pues, dentro de la relatividad de criterios que impera en el «caso Boris» se puede hablar de autenticidad total, lo que nos lleva a encarecer el conocimiento de esta grabación de Boris Godunov a los amantes de la música rusa, a cualquier aficionado a la ópera e incluso a cualquier lector desconectado de esos dos mundos y que pueda dar algún crédito a quien escribe, sin un ápice de apasionamiento, que Boris Godunov es uno de los cinco títulos capitales del teatro lírico de todos los tiempos.

Señalemos algunas de las diferencias notables entre las versiones de Rimsky y original, tomando como referencia, respectivamente, las grabaciones de Karajan (ver ref. abajo) y Semkov. La primera escena del Prólogo, sobre un «tempo» básico muy similar, dura unos minutos más a Semkov, en base a que Rimsky suprimió parte del diálogo entre grupos del coro-pueblo. En la Escena de la coronación (segunda del Prólogo) varía la orquestación, siendo perceptible sobre todo en el remate, más brillante en Rimsky-Karajan. Como detalle, digamos que Semkov superpone el campaneo a la propia música, dando un mayor verismo a la escena a cambio de enturbiar un poco el resultado sonoro. En el acto primero, el parlamento de «Pimen» es notoriamente más largo que en la versión original-Semkov: sin duda, Rimsky abrevió lo que consideraba aburrido monólogo para el espectador convencional de ópera. En la Escena de la posada es curioso el rudimentario y tímido final de Mussorgsky tras la vivacidad de la acción que tiene lugar; naturalmente, Rimsky aportó agresividad y contundencia orquestal a ese final de escena. En el fundamental acto segundo, Rimsky volvió a abreviar, acortando el diálogo entre «Boris» y «Chuisky», razón por la cual a Semkov le dura la página cuatro minutos más. La orquestación también varía sensiblemente: mi impresión es que, mientras Mussorgsky dejó el peso a la voz y acompañó honda pero discretamente su curso, Rimsky quiso lanzar a la orquesta sobre la voz, reforzando, dando énfasis dramático y patetismo a la escena. Reconocida la maestría del trabajo rimskyano, hemos de alegrarnos de conocer la Escena de la alucinación en la escritura original (entre otras cosas, sólo así puede valorarse justamente el buen oficio de Rimsky Korsakof). El convencional Acto polaco, en su segunda escena, deja al descubierto la ingenuidad y endeblez de la orquestación mussorgskyana, sobre todo en el detalle persuasivo de tambor y platillos. La escena inicial del acto cuarto comporta muy leves variantes y, por lo demás, resultan bastante injustificadas: en Rimsky (o, más propiamente, en Ippolitov-Ivanov) la trompa responde a la cuerda, en vez de hacerlo la madera, como propone Mussorgsky, y una vez más se intensifica orquestalmente la coda. Para la Muerte de Boris, Rimsky volvió a afinar su instinto orquestador, elevando el papel del conjunto instrumental ligera pero eficazmente. Asimismo, antes de la aparición de «Boris», en la versión de Mussorgsky-Semkov podemos escuchar un parlamento que no figura en la versión Rimsky-Karajan. La emocionante escena final, como era previsible, resulta prácticamente invariada.

En resumidas cuentas, la versión Mussorgsky-Semkov nos trae la inapreciable posibilidad de escuchar en «estado puro» una de las más geniales partituras operísticas, sin que nos sea dado el rechazar cualquier versión que, a través de la revisión de Rimsky, ofrezca toda la música compuesta por el autor. Y pasemos, por fin, a lo que podríamos llamar la crítica propiamente dicha, aun renunciando a seguir detalladamente las notas tomadas durante la audición, para no hacer interminable este apartado, y además para no invadir el terreno que yo quisiera pisara pronto Angel Carrascosa en su excelente sección de crítica comparada.

Para el aficionado goloso de nombres «sonoros» en los repartos de las óperas que adquiere en discos, quizá esta grabación resulte poco atractiva. Me apresuro a escribir que la versión de la RTV polaca es de una homogeneidad admirable en tan extenso reperto vocal, alcanzando cotas muy altas de calidad en cada papel individualizado. Nicolai Gedda (junto a Talvela, el único nombre habitual en nuestra discografía) parece empeñado en no envejecer; resulta interesante comparar esta versión con la antigua, abajo reseñada, que dirigía Dobrowen hace más de veinte años: ¡lástima que aquel timbre y esta experiencia artística no puedan darse juntos! Leonor Mróz hace un «Pimen» sensacional, hondo y humanísimo. El «Idiota», uno de los personajes operísticos más geniales que puedan encontrarse, está muy bien encarnado por Paulos Raptis, si bien cabe echar de menos una mayor incisividad en la expresión, en función de la trascendencia de las palabras. Sin tacha Kinasz, Haugland y Paprocki en sus respectivos papeles de «Marina», «Varlaam» y «Chuisky», así como todo el resto del plantel de solistas, donde acaso el personaje de «Rangoni» quede un tanto opaco de voz en la versión de Hiolski. El Coro —quizá el coprotagonista de la ópera— está realmente soberbio, más puesto en la obra que el coro mixto (Sofía y Viena) empleado por Karajan, y cerca de la primacía que —para mí— ostenta el del Teatro Bolshoi, de Moscú, en las correspondientes grabaciones. La Orquesta Sinfónica Nacional de la Radio Polaca, de buena calidad sonora, responde satisfactoriamente a la directriz meticulosa y pulida de Jerzy Semkov, gran maestro «de foso», a quien recordamos muy gratamente en la doble

representación de Boris Godunov del Teatro de la Zarzuela, en 1966, junto a la huella imborrable que la actuación de Christoff supuso. Por lo demás, Semkov es uno de los directores que con mayor autoridad pueden acercarse a esta obra, ya que es artífice de numerosos e importantes montajes de Boris en distintos puntos. Su versión es impecable en cuanto a la concepción global, en cuanto a la unidad dramática que caracteriza a la obra, y asimismo resulta limpia y brillante la ejecución. Puede que un matiz pudiéramos cuestionar, a saber, su ejecución un tanto «blanda» de una partitura que en algunos momentos pide aristas e incluso crispación, máxime al tomar como base la versión orquestal de Mussorgsky, lo que implica el asumir la existencia de unas asperezas que ya han limado tradicionalmente los intérpretes adictos a la revisión rimskyana, y que aquí no hay por qué disimular a base de oficio de batuta.

Párrafo aparte merece el juicio hacia el protagonista vocal. Martti Talvela se aproximó a Boris Godunov a través del personaje de «Pimen», y la grabación de Karajan deja testimonio de su extraordinaria labor en ese papel. Hace ya años dio el salto al papel protagonista: en la retransmisión radiofónica antes citada (la dirigida por Kubelik, creo que en Munich), Talvela era precisamente quien encarnaba a «Boris». Sin otra apoyatura que el recuerdo, debo decir que entonces me pareció totalmente inadecuada su interpretación, y no debo andar mal de memoria, pues recientemente he sabido que aquel montaje de la ópera mussorgskyana fue grabada por D. G. y nunca editado... Sin embargo, ahora Talvela se ha integrado perfectamente en la versión de Semkov y hace un «Boris» convincente, aunque no pueda compararse sin desventaja a los dos grandes «Boris» de nuestro tiempo, los búlgaros Christoff (versiones de Dobrowen y Cluytens) y Ghiaurov (versión Karajan), ni alcance tampoco la hondura interpretativa de George London en su memorable actuación en el Bolshoi, que, al menos en selección de un Lp, sería interesante publicar entre nosotros. No voy a poner defectos concretos a la interpretación de Martti Talvela, pero sí he de decir que esa aureola mágica que el timbre, el fraseo y el volumen de Christoff y Ghiaurov desprenden en sus respectivas encarnaciones no se da en Talvela. La suya es una versión más «cantada», más apegada a las notas y a las sílabas (como ocurre con Petrov en la versión totalmente rusa del Bolshoi), mientras que Ghiaurov, y sobre todo Boris Christoff «se van» de la partitura para conectar directamente con el oyente, aprisionándolo en el mágico espacio escénico que crean. Una vez más es la distancia entre lo muy bueno y lo genial.

Tenemos, pues, una versión de extraordinario valor por sus bases musicológicas y por la homogeneidad lograda en la interpretación. Una versión imprescindible para adentrarse en el apasionante mundo de Boris Godunov, pero que no desplaza ni sustituye a los valores admirados en otras: la impresionante, insuperable creación dramático-vocal de Christoff, admirada sobre todo en la versión de Cluytens, con el interés discográfico (que no «teatral») de contar con el propio Christoff en los papeles de «Varlaam» y «Pimen»; la perfección del acompañamiento de Karajan, inspiradísimo en las escenas de «Boris» y del «Idiota», aunque quizá «poco ruso» en otros momentos, y con el más bello timbre vocal que ha conocido el personaje de «Boris», el de Ghiaurov; o las interpretaciones del Teatro Bolshoi, en ambas ocasiones bajo la dirección de Alexander Melik, una de ellas superior por el interés de la humanísima versión que London hace del protagonista, y la otra, en cambio, más homogénea en la calidad del reparto.

En fin, Boris Godunov quizá siempre esperará una utópica conjunción de director, orquesta, coros y, al menos, ocho cantantes «ideales». Mientras tanto, la aproximación de Semkov es uno de los acontecimientos más notables que registra la discografía española actual.

JOSE LUIS GARCIA DEL BUSTO

MUSSORGSKY, M.: Boris Godunov. M. Talvela, N. Gedda, L. Mróz, B. Kinasz, A. Hiolski, W. Baniewicz, H. Lukomska, B. B. Baranska, S. Toczyska, P. Raptis, K. Sergiel, J. Goralski, W. Zelewski. Orquesta Sinfónica Nacional de la Radio Polaca. Coros de la Radio Polaca de Krakow. Coro de niños de la Filarmónica de Krakow. Director, Jerzy Semkov. EMI, 165 02870/73 Q, cuatro Lps. cuadrafónicos. Precio normal y de oferta: 1.920 y 1.535 pesetas.

Otras versiones citadas:

- N. Ghiaurov, M. Talvela, L. Spiess, A. Maslennikov. Coros de la Radio de Sofía, de la Opera y de Niños de Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. Director, Herbert von Karajan.—DECCA, SET 514/17.
- B. Christoff. Coros de la Opera de Sofía. Orquesta del Conservatorio de París. Director, André Cluytens.—ANGEL, 3633 D/L. (No en España.)
- B. Christoff. Coros rusos de París. Orquesta Nacional de la Radiodifusión Francesa. Director, Issay Dobrowen.—EMI, LALP 384/387. (Descatalogado.)
- I. Petrov. Coros y Orquesta del Teatro Bolshoi de Moscú. Director, Alexander Melik-Pashayev.—HMES, 61 0-43. (Descatalogado.)
- G. London. Coros y Orquesta del Teatro Bolshoi de Moscú. Director, Alexander Melik-Pashayev. — COLUMBIA RECORDS, M4S696. (No en España.)





## NUEVE ORQUESTAS PARA BEETHOVEN Y UN GRAN DIRECTOR DE SU MUSICA, RAFAEL KUBELIK

Hasta la fecha, la tradicional agrupación del ciclo sinfónico de Beethoven para el disco se venía efectuando, generalmente, con una sola agrupación sinfónica, en la que la homogeneidad sonora de la orquesta era papel determinante. En esta ocasión, Deutsche Grammophon ha optado por la grabación de las **Sinfonías** del músico alemán por nueve orquestas diferentes, una para cada sinfonía, dirigidas por Rafael Kubelik. (La idea, sin embargo, no supone novedad en sí, pues, por ejemplo, Olympic Records ya hizo otro tanto parecido con Wilhelm Furtwängler, aunque con esenciales variantes, aparte de la famosa polémica de la **Segunda sinfonía**, al parecer dirigida por Hans Rosbaud en vez de Furtwängler —en el disco de Olympic Records que contiene la citada obra no se especifica nada—. Incluso la misma Deutsche Grammophon había realizado lo mismo con el ciclo sinfónico de Brahms; cuatro orquestas diferentes dirigidas por Claudio Abbado con muy desigual fortuna.) En definitiva, y contando con la enorme cantidad de ciclos grabados con las **Sinfonías** beethovenianas, el ciclo de Rafael Kubelik es plenamente válido; constituye una rotunda demostración del caudal artístico y humano subyacente en las geniales partituras del músico alemán y, por supuesto, un filón inagotable en cuanto a posibilidades expresivas. El mismo Kubelik considera las nueve **Sinfonías** de Beethoven como la más grande labor para el director de orquesta. Dice: «... cada sinfonía posee su propia atmósfera, los timbres no pueden ser transpuestos de una a otra, las formas composicionales son siempre nuevas y el contenido espiritual varía fundamentalmente de una a otra. Cada sinfonía exige, tanto del intérprete como del oyente, un nuevo estado de ánimo: un acorde en Do mayor en la **Quinta** simboliza un mundo que nada tiene en común con el creado por un acorde en Do mayor de la **Primera**. Y esto se debe no sólo a la instrumentación o a un volumen sonoro diferente, sino al panorama espiritual que ha dado nacimiento a dichos acordes». He considerado oportuna la cita en tanto que es clarificadora del «modus faciendi» directorial de Kubelik, y, consecuentemente, creo que servirá de ayuda para una mejor comprensión del enfoque dado por el director checo al ciclo. Antes de pasar al análisis detallado de cada sinfonía me hubiese gustado poder efectuar un estudio comparativo del trabajo de Kubelik, relacionándolo con el descomunal e insólito (por magistral) ciclo beethoveniano de George Szell con la Orquesta de Cleveland; pero como, desgraciadamente, no hay visos de que CBS lo edite en España, será mejor recurrir a otro de los ciclos Beethoven ya publicados en este país. (No obstante, si usted, lector, viaja a Estados Unidos o Alemania, me permito sugerirle su adquisición.)

La **Primera sinfonía** fue grabada en el Brent Town Hall, con la Orquesta Sinfónica de Londres. Soberbia interpretación de Rafael Kubelik, que confiere a la obra un encanto vienés muy haydniano, especialmente en el segundo movimiento («Andante cantabile con moto»), cuyas concomitancias con el Haydn de la **Sinfonía número 94** son evidentes; este llamémosle idiomatismo, que en otras versiones de la **Primera** podría resultar de lo más normal (por ejemplo, las lecturas respectivas de Karl Böhm o George Szell, ambos enormes intérpretes del mundo sinfónico de Haydn), es bastante infrecuente en la dirección de Rafael Kubelik, la cual, por sus características marcadamente románticas, acercaría «a priori» su versión de la **Primera** de Beethoven más hacia el mundo pre-romántico de Mozart que hacia el clasicismo vienés de Haydn; rompe, pues, aquí con su «peculiar» método directorial y ofrece una versión clásica por los cuatro costados, contando además con la tradición inglesa de la Sinfónica londinense en interpretar música perteneciente al clasicismo vienés. La respuesta de la Orquesta de

Londres a las indicaciones de Kubelik es irreprochable, dando la sensación de que fuese éste su titular en lugar de André Previn, lo que demuestra de modo irrefutable la gran inteligencia y maleabilidad de la Orquesta. Magnífica toma de sonido, perfectamente comparable a la grabación de la misma obra por Decca (Solti/Orquesta de Chicago), lo cual supone decir nivel actualmente insuperado.

**Segunda sinfonía:** grabada en la sala de conciertos del Concertgebouw de Amsterdam con la Orquesta del mismo nombre. La línea interpretativa observada en la **Primera** por Kubelik está ausente de la concepción enteramente romántica que el director checo ofrece de la **Sinfonía en Re mayor**. Su dirección sintetiza perfectamente la transición sinfónica beethoveniana, aunque más bien es anuncio del movimiento romántico que recuerdo del mundo clásico. La versión entera de la obra es realmente impresionante; toda la sinfonía está impulsada por un cálido aliento, característico en las mejores interpretaciones de Kubelik; su lectura está perfectamente estructurada, y a pesar de que los cuatro movimientos poseen interrelación entre sí, uno en concreto, el «Larghetto», es tocado por la Orquesta holandesa de modo radiante (una vez más es demostrado por Kubelik su particular entusiasmo por los movimientos lentos; recuérdese su magistral visión de los «Adagios» en las **Sinfonías** de Gustav Mahler). Excelente grabación, facilitada en buena medida por la sensacional acústica de la sala del Concertgebouw.

En las dos primeras **Sinfonías** cabría calificar a Kubelik de intérprete modélico, incluso excepcional. Con relación a la **Heroica**, se rompe la pauta, ya que la lectura ofrecida por Rafael Kubelik al frente de la Orquesta Filarmónica de Berlín entra de lleno en la esfera de lo genial; es, para mí personalmente, la indiscutible joya del presente álbum. El tratamiento y concepción son la antítesis de la **Heroica** por excelencia (siempre en términos subjetivos), debida a George Szell con la Orquesta de Cleveland; sin embargo, la versión de Kubelik es de una portentosa inspiración, hasta tal grado que incluso supera a otra lectura de la misma obra con idéntica línea interpretativa, que (¡cómo no!) tampoco se halla en el mercado discográfico español: la de Bruno Walter/Orquesta Sinfónica Columbia (CBS). Nuevamente Rafael Kubelik vuelve a ser el hombre de los «Adagios»: su interpretación de la «Marcha fúnebre» es increíblemente hermosa, de una colosal grandeza y con un sentimiento de dolor específicamente humano, como nunca se había oído desde Knappertsbusch y Furtwängler; en definitiva, desde los dos primeros acordes hasta el último compás es tal la emoción y elevación interior experimentada, que difícilmente pueden las palabras dar idea del cúmulo de sensaciones indecibles que transmiten Kubelik y la Filarmónica de Berlín. Siguiendo la tónica general del álbum, la grabación es buena, de gran claridad (la **Sinfonía** fue grabada en la Jesús-Christus Kirche, de Berlín-Dahlem, habitual estudio de grabación de la Filarmónica berlinesa).

**Sinfonía número 4:** Orquesta Filarmónica de Israel; grabada en la Herkulesaal, de Munich. Magníficas interpretación y grabación. La versión de Kubelik es de gran delicadeza, exquisito humor y serena belleza, con una visión conceptual paralela a la de Bruno Walter con la Orquesta Sinfónica Columbia. A la primera audición se advierte la convicción puesta en juego por orquesta y director, encontrando una simbiosis perfecta en el segundo movimiento y hasta el final de la **Sinfonía**. La Orquesta Filarmónica de Israel deja clarísima constancia de ser actualmente una de las mejores agrupaciones sinfónicas del mundo, de enorme virtuosismo y gran refinamiento tímbrico, que en nada tiene que envidiar las proverbiales y modélicas características de cualquiera de los conjuntos sinfónicos existentes en este álbum.

**Quinta:** Orquesta Sinfónica de Boston (grabación: Symphony Hall, Boston). Kubelik no alcanza las cotas interpretativas conseguidas en su lectura de la **Heroica** con la Filarmónica de Berlín; desde luego, es una **Quinta** de un altísimo nivel; hay claridad de texturas, unidad global, impulso y energía interior (un poco a la manera de la versión de Otto Klemperer con la Philharmonia Orchestra, dándose la coincidencia de poseer ambas versiones—Klemperer y Kubelik—«tempi» prácticamente similares; no obstante, y aun a fuer del parecido, la versión de Klemperer gana la partida con diferencia considerable). Dentro del ciclo de las **Nueve Sinfonías**, esta versión de la **Quinta** es total y absolutamente válida; hecho que no ocurriría si se diese el caso de editarse independientemente de las ocho restantes. Globalmente, me parece inferior a la versión (por citar la última editada en España por Deutsche Grammophon) de Carlos Kleiber con la Filarmónica de Viena, dentro de concepciones diferentes. Reitero, no obstante, que es una buena lectura de la **Quinta**, aunque desde mi punto de vista sea lo más discutible de este magnífico álbum.

A lo largo de este comentario he ido apuntando la preferencia de Kubelik por los movimientos lentos, o sea, por los pasajes marcadamente líricos de las sinfonías interpretadas. Efectivamente, como se esperaba, la **Pastoral** es, en manos de Kubelik, un gigantesco «Adagio», y no porque sus «tempi» sean lentos, sino porque está concebida con un ultralirismo que cabría emparentarla de modo directo con la inigualable (para mí) lectura de Carlo Maria Giulini con la New Philharmonia para EMI (ver el número 469 de



RITMO, marzo de 1977, en donde nuestro compañero Angel Carrasosa comentó ampliamente esta versión). Esta **Sexta** fue grabada en la sala Wagram de la capital francesa con la Orquesta de París; amoldándose perfectamente a los deseos de Kubelik, la agrupación parisiense interpreta la **Pastoral** más específicamente «pictórica» nunca oída hasta la fecha. El director checo transmite a la orquesta una plena apariencia cromática (en sentido pictórico) que, a mi juicio, él ha visto en la **Sinfonía en Fa mayor**, destacando el nexo directo con la Naturaleza. En definitiva, donde parecía que estaba todo dicho se han ampliado al máximo los límites de lo interpretable en esta luminosa versión de la **Pastoral**. Desde mi punto de vista, constituye esta lectura, junto con la **Heroica**, lo más perfectamente acabado del ciclo Beethoven por Rafael Kubelik. Magnífica la toma sonora.

**Sinfonía número 7:** Orquesta Filarmónica de Viena; grabación efectuada en el Musikvereinsaal de la capital austríaca. Soberbia interpretación; si en la **Quinta** Kubelik era superado por Carlos Kleiber, aquí contando además con la misma orquesta, el director checo se eleva años-luz por encima de la desafortunada lectura de Kleiber. El primer movimiento posee un formidable ímpetu rítmico, con verdadero aire de danza. El «Allegretto» está en posesión de poéticos detalles, con cierta indolente dejadez, pero enormemente efectivo en la apreciación global del movimiento. Nuevamente, como en el primer tiempo, el «Scherzo» se desarrolla dentro de una sugerente visión «danzable», hasta desembocar en el impetuoso y agitado «Allegro con brío» que cierra la obra, faltándole quizá el fuego volcánico de, por ejemplo, la versión de Furtwängler/Filarmónica de Berlín. Estimable interpretación, perfectamente estructurada y con una buena toma de sonido.

**Sinfonía número 8:** Miembros de la Orquesta de Cleveland; grabada en la Severance Hall, de Cleveland. Es esta lectura de la **Octava** una interpretación similar en conjunto a la obtenida por Kubelik en la **Séptima** con la Filarmónica de Viena. Magnífica la Orquesta de Cleveland, de gran refinamiento tímbrico, con mención especial a cuerdas, y sobre todo el justamente célebre grupo de trompas, cuya redondez sonora recuerda al no menos famoso grupo de la Filarmónica de Berlín, con una intervención en el «Trío» del tercer movimiento inolvidable.

En conjunto, la lectura de Kubelik está plena de poesía y humor, aunque su versión sea superada por otra interpretación de la misma Orquesta de Cleveland, pero dirigida por George Szell (con detalles instrumentales absolutamente inaudibles en cualquier versión de la **Octava**, como, por ejemplo, la entrada de las trompetas en el segundo compás del tercer movimiento). Buena interpretación, en definitiva, con magnífico sonido.

**Novena:** grabada en la Herkulessaal, de Munich, con la Orquesta Sinfónica de la Radiodifusión Bávara. Kubelik dirige en esta ocasión «su» orquesta; es lógico, por otra parte, que el director checo haya elegido su orquesta habitual, con la que normalmente trabaja, para la grabación de la más representativa de las sinfonías beethovenianas. Sin embargo, el resultado no está en posesión de la calidad conseguida en otras sinfonías de este mismo ciclo, como pudieran ser: **Segunda**, Concertgebouw de Amsterdam; **Tercera**, Filarmónica de Berlín, o **Sexta**, Orquesta de París. Es, eso sí, una excelente interpretación, de modélica factura constructiva, que se podría encuadrar dentro de una tradición interpretativa romántica. Curiosamente, en esta **Novena** Kubelik realiza una lectura del «Adagio» de extraña levedad, superficial incluso, lo cual es sorprendente, dada la afinidad del director checo por los movimientos líricos. Sin embargo, los movimientos extremos están interpretados de modo magistral, lo mismo que el «Scherzo» (a pesar de no lograr la claridad y convicción de Szell, tanto en éste como en el resto de la **Sinfonía**) —también es necesario apuntar que la concepción de George Szell de la **Novena** beethoveniana es totalmente revolucionaria; no tiene absolutamente nada que ver con los planteamientos románticos a ultranza de Kubelik—. Muy buena la intervención de los Coros de la Radio de Baviera, y destacada participación de las voces solistas, en especial la de Teresa Berganza (sin duda, la mejor de los cuatro); Thomas Stewart se halla forzado en exceso. Bien Helen Donath y Wieslaw Ochmann. Sin aportar decisivas innovaciones, la versión de Kubelik es, en su conjunto, de gran calidad (preferibles, desde luego, Szell, Klemperer o Furtwängler).

**Conclusión:** Ciclo Beethoven formidable, con mención especial a la **Heroica**. Muy buen sonido y excelentes comentarios del libreto que acompaña al álbum.—ENRIQUE PEREZ ADRIAN.

BEETHOVEN: **Las nueve Sinfonías.**—**Primera:** O. S. Londres. **Segunda:** O. Concertgebouw Amsterdam. **Tercera:** O. F. Berlín. **Cuarta:** O. F. Israel. **Quinta:** O. S. Boston. **Sexta:** O. París. **Séptima:** O. F. Viena. **Octava:** O. Cleveland. **Novena:** Coros y Orquesta Sinfónica de la Radiodifusión Bávara, con Helen Donath (soprano), Teresa Berganza («mezzo»), Wieslaw Ochmann (tenor) y Thomas Stewart (barítono). Director, RAFAEL KUBELIK. D. G. 2740155. Album ocho LPs. Precios normal y oferta: 4.200 y 2.800 ptas., respectivamente.



### «PAULUS» EN EL COMIENZO DEL «ETERNO» RETORNO A BACH.

**Paulus** (1835) y **Elías** (1846), los oratorios que escribió Mendelssohn, han conocido la popularidad —especialmente en Inglaterra, gracias a la tradición haendeliana— y en igual medida el olvido. **Elías** inició su retorno a las salas de conciertos hará unos treinta años. Es hoy obra de ejecución relativamente frecuente. Por el contrario, **Paulus** apenas se toca. Hacía 1953 ó 1954 Ferdinand Grossmann grabó para Vox una versión de la obra fuertemente mutilada. No tengo noticia de otras. Es probable, por tanto, que el **Paulus** de EMI sea el primero realmente completo en la historia del disco. También es probable que Rafael Frühbeck sea el primer director de orquesta que haya grabado los dos oratorios. **Elías**, realizado también para EMI, en 1968, con elementos deslumbrantes, ha significado hasta ahora la cumbre discográfica del director burgalés. Era lógico, en consecuencia, que le atrajese y se le confiase este «Saulo» encontrándose con su destino sobre el camino de Damasco... pasando por Düsseldorf, donde vio la luz hace más de ciento cuarenta años.

Cuando Mendelssohn compone **Paulus** es, pese a su juventud (veintiséis años), un músico culto, con gran dominio de la «academia» y de la «praxis»; director de música en Düsseldorf, enamorado de la obra de Juan Sebastián Bach (cuya **Pasión según San Mateo** había redescubierto para la vida musical alemana, en Berlín, en el histórico concierto que él dirigió el 11 de marzo de 1829), compositor de obras corales, instrumentales, sinfónicas, con joyas como las oberturas para **El sueño de una noche de verano** y **La gruta de Fingal**, y la **Sinfonía Italiana**. Con este bagaje ordena las fuentes de inspiración: la figura de su padre, quien le exige la composición de una gran obra religiosa y muere antes de que **Paulus** sea concluido; el judaísmo converso de los Mendelssohn, comerciantes integrados en la burguesía berlinesa de credo cristiano; el destino ecuménico y mesiánico del pueblo elegido de Dios, y, sobre todas, el amor por el Cantor de Santo Tomás, que llega a extremos de «homenaje» musical. De las **Pasiones** extrae Mendelssohn el recitativo, que confía alternativamente a la soprano y al tenor, y los corales comunitarios, piadosos y serenos. De la famosa **Cantata 140**, «Wachet auf, ruft uns die Stimme», toma el tema «Despertad». La «obertura» lo expone textualmente en la introducción, para variarlo en el desarrollo. Toda la primera parte está animada por la impronta del tema. Incluso el coral del número 16 utiliza el mismo texto de Philippe Nicolai que Bach emplea en la **Cantata**, ya que el simbolismo de la parábola de las vírgenes prudentes anticipa la revelación a «Saulo», su conversión y la unión mística de su alma con Cristo, la «iluminación». De este modo, la primera parte de **Paulus** posee coherencia histórica, musical, bíblica e ideológica. Aunque continuemos prefiriendo el original de Bach a la pomposa orquestación de Mendelssohn, he aquí el comienzo de la asunción romántica de Bach, sin la que no podrían explicarse obras tan dispares como el **Requiem alemán** y **Los maestros cantores**. Centrada así la cuestión, **Paulus**, que no es una de las obras grandes de la Historia de la Música, resulta indispensable para comprenderla.

La segunda parte baja mucho conceptualmente en relación a la primera. No se trata de un descenso en la inspiración, sino de cierta desorientación estilística. Inicialmente, el clima triunfal busca ahora la fuente en Händel, y no la encuentra. Dos «duettinos» y una «cavatina» introducen elementos perturbadores. Sólo a partir del número 41 vuelve a encontrarse una línea de creciente tristeza y patetismo, que puede oponerse estructuralmente a la gozosa y dinámica que llevaba a la conversión de «Saulo». Ahora «Pablo», perseguido, tiene que huir de Efeso. Mendelssohn recoge aquí la tradición errante y nostálgica de su pueblo. «Pablo» se dirige a otras tierras entre las lágrimas de todos. En un breve resumen se



nos dirá que en ellas predicó y murió. El coral conclusivo cumple con adecuada ampulosidad su función didáctica. Pero es en sus dolientes voces antecedentes donde **Paulus** supera, ya sin dudas, la condición de obra menor al lado del más monumental y más equilibrado **Elías**.

La interpretación es coherente casi siempre, y a veces muy satisfactoria. A la cabeza, los coros de Düsseldorf, herederos de los que estrenaron la obra. Su prestación, si no tan virtuosa, es quizá aún más idiomática que la de los extraordinarios que comandó Wilhelm Pitz en **Elías**: preciosos todos los corales de «Gemeinde». De los solistas, sin mayor comentario para la solitaria y discreta intervención de Hanna Schwarz en el «arioso» del número 13, Helen Donath destaca con ventaja, tanto en los recitativos como en las arias, por una línea de canto depurada y contenida excelente en la famosa aria del número 7, «Jerusalem, Jerusalem», confiere a sus recitativos finales serena melancolía. Werner Hollweg, desigual, padece la desdicha de tener que cantar el peor fragmento de la obra, la «cavatina», y, naturalmente, sale a duras penas del trance. En cuanto a Fischer-Dieskau, lejos ya de su mejor forma y de las excelencias de las **Escenas del Fausto** y del propio **Elías**, repite la interpretación «estándar» que le ha permitido grabar todo lo divino y lo humano: ésta es una de las ocasiones en las que Fischer-Dieskau «hace» de Fischer-Dieskau, lo que no está nada mal; pero Helen Donath no «hace» de nadie, canta la obra desde la obra misma, y la obra, naturalmente, sale gananciosa. La Orquesta Sinfónica de Düsseldorf, a veces poco diferenciada, responde, en general, con disciplina y estilo al mando de Rafael Frühbeck, quien, definitivamente, se encuentra a gusto en el mundo espontáneamente grandilocuente del oratorio mendelssohniano. Esta grandilocuencia dada (números 2, 5, 12, 15, 16, 18, 22, 37 ó 45) contrasta lógicamente con el recogimiento de otros momentos (números 3, 7, 9, 22, 29, 35, 41, 42), y Frühbeck consigue entre ambos extremos una línea de articulación que eleva a su **Paulus** a digno complemento de su excelente **Elías**.

**Paulus** se publica en España al tiempo, e incluso antes, que en los países de normal lanzamiento. Un aplauso a EMI y enhorabuena a Juan Manuel Puente. Presentación y prensado imagino que estarán a la elevada altura media de la Serie Angel, ya que para este comentario he dispuesto sólo de unos discos de prueba. La traducción del libro alemán, digna, acusa al final cierto cansancio y el corsé del sistema lineal o literal, verso por verso, que utiliza en España EMI. No obstante, **Paulus** nos trae con claridad el alborar bachiano en el romanticismo musical, y desde este punto de vista la grabación de EMI es un documento culturalmente válido, justificado e interesante.

ANGEL F. MAYO

MENDELSSOHN, FELIX: **Paulus**, op. 36. Oratorio completo en dos partes. Helen Donath, soprano; Hanna Sachwarz, contralto; Werner Hollweg, tenor; Dietrich Fischer-Dieskau, bajo. Coro de la Agrupación Musical del Estado de Düsseldorf. Coro de niños «Wüppertaler Kurrende». Orquesta Sinfónica de Düsseldorf. Director, Rafael Frühbeck de Burgos (EMI, en oferta: tres Lp). Precio normal y oferta, respectivamente: 1.440 y 1.150 Ptas.

#### ALGUNOS CUARTETOS DE HAYDN, ¡BIEN VENIDOS SEAN!

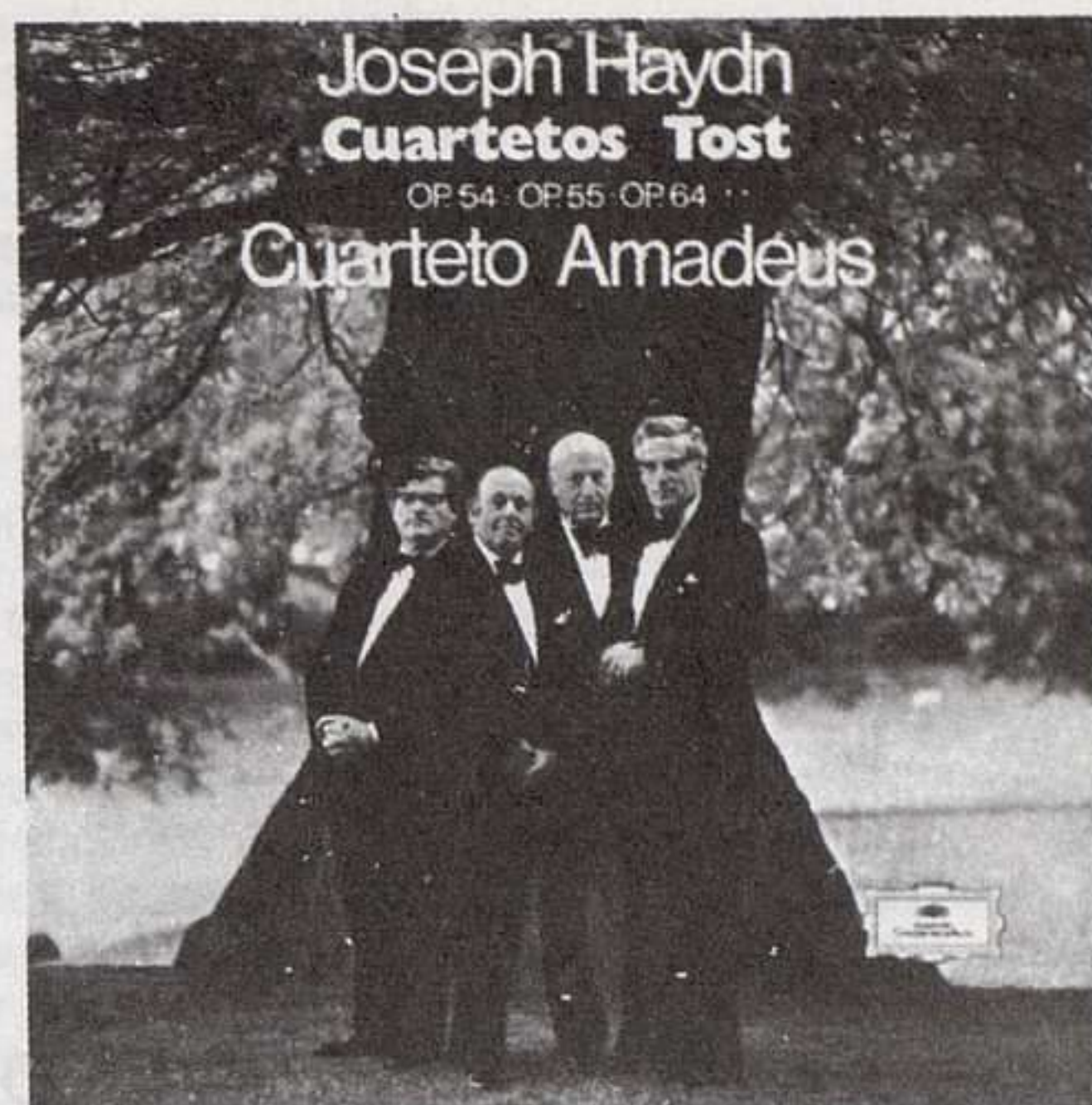
Bien venida sea la oferta Otoño 77, que junto a dos espléndidos integrales de los **Cuartetos** de Mozart y Beethoven, a cargo del Cuarteto Italiano (Philips), nos presenta esta colección de **Cuartetos** de Haydn interpretada por el Cuarteto Amadeus y editada por Deutsche Grammophon. La discografía española de cuartetos se ve así, ciertamente, enriquecida, y si se tienen en cuenta las integrales Brahms, Schubert y Mendelssohn ya existentes, puede llegarse a la conclusión de que muy pocas lagunas existen en el mercado español en lo que al repertorio para cuarteto de cuerda se refiere.

Afortunadamente, parece que va desapareciendo esa especie de prejuicio en contra de Haydn, que le tildaba de músico simplemente fácil y poco comercial, carente de toda profundidad.

En efecto, refiriéndome al mercado español, son varias las colecciones de sinfonías existentes. La obra para solista y orquesta está también suficientemente representada (conciertos para instrumento de viento, y algunos para teclado). Las sonatas para teclado son bastante escasas, aunque representativas, así como alguna otra obra para dicho instrumento. Oratorios y misas completan la discografía de Haydn en nuestro país. En esa discografía, probablemente la parte peor representada de la producción haydeniana era la relativa a los **Cuartetos**. A rellenar este hueco viene este soberbio álbum que comento.

En él se hallan contenidos los doce **Cuartetos «Tost»**, que reciben esa denominación por haber sido dedicados a un personaje de dicho apellido, que tuvo relación con Haydn.

La colección de estos **Cuartetos «Tost»** comprende los **Opus 54, 55 y 64**. De ellos, los seis primeros fueron compuestos entre 1787



y 1788. Los seis que integran la **Opus 64** los escribió Haydn en 1790, cuando se encontraba en la residencia de los Estherházy.

Este breve lapso de tiempo entre unos y otros es suficiente para que su carácter sea diferente. Sabemos que esa estancia en Estherházy no fue excesivamente feliz para Haydn, quien distaba de encontrarse a gusto en ese «solitario rincón», como él le llamaba. Esa melancolía se refleja perfectamente en la **Op. 64**, aparte la gran madurez que tiene Haydn en esa época, lo que confiere a esa última serie de los **Cuartetos «Tost»** un cierto dramatismo y, por supuesto, una gran perfección técnica.

Característica común a los seis **Cuartetos «Tost»** es la de ser un típico exponente del clasicismo vienés llevado a sus extremos. En algunos compases no es difícil recordar a W. A. Mozart (quien, por cierto, dedicó a Haydn una bellísima serie de seis cuartetos, sin duda en homenaje a su amigo y maestro). Incluso hay momentos en los que se presiente al Beethoven de la **Opus 18**.

Es frecuente oír hablar de Haydn como «el padre de la sinfonía». Yo me atrevo a hablar de él como «el padre del cuarteto de cuerda». En mi opinión, Haydn sienta unas bases para la composición de este tipo de obras, y estas bases van a ser utilizadas innumerables veces después de él. Podemos hablar, por ejemplo, de Mozart, Beethoven, incluso Brahms, etc.

Los intérpretes de estas bellísimas páginas son los violinistas Norbert Brainin y Siegmund Nissel, el viola Peter Schidlof y el «cellista» Martin Lovett, integrantes del Cuarteto Amadeus. Esta agrupación, sin duda una de las primeras del mundo en su género, es bien conocida del público español a través de su abundante discografía (integrales Brahms y Beethoven, entre otros, publicados también por D. G. G.) y por sus frecuentes visitas en los últimos años. En la mente de todos está su ciclo Beethoven, en Madrid, el curso pasado.

¿Qué cualidades debe poseer un buen cuarteto? Evidentemente, buen sonido, buena afinación, buena técnica y, por supuesto, una total compenetración entre sus miembros. Todas estas cualidades están presentes en grado sumo en el Amadeus. Formado por tres músicos austríacos y un inglés, el grupo lleva trabajando desde hace más de veinticinco años. Es un caso de cuatro músicos que sacrifican la posibilidad de brillantes carreras como solistas en aras de la formación de un grupo de cámara. Su especialidad es el cuarteto clásico, aunque no es infrecuente escucharles en otros estilos, como, por ejemplo, Brahms.

En el presente álbum el Amadeus hace gala de todas las cualidades antes enumeradas. Incluso me atrevo a decir que Haydn es el autor que mejor interpretan. Lo digo porque es posible que en Beethoven y Mozart pueda existir cierta competencia con el Cuarteto Italiano. Pero en Haydn creo imposible, hoy por hoy, igualarles.

El bellísimo sonido, perfecta afinación, técnica deslumbrante y excepcional compenetración hace que su versión de los **Tost** sea una auténtica maravilla.

**Conclusión:** Por la extraordinaria grabación, buena presentación e interesantes notas, se trata de un álbum maravillosamente interpretado y de adquisición obligatoria. Un Haydn de lujo.—PABLO CANO CAPELLA.

JOSEPH HAYDN (1732-1809): **Cuartetos «Tost»:** Op. 54, números 1-3; Op. 55, números 1-3, y Op. 64, números 1-6. Cuarteto Amadeus. Deutsche Grammophon, 2740107, seis LPs. Precio de oferta: 2.300 ptas.





LO GRANDE SE DESTACA



No es música todo lo que suena.  
Y el buen aficionado lo sabe muy bien.  
Por eso, no sólo es importante encontrar  
a Bach, Mozart o Beethoven en una grabación  
que suene sino encontrarlos interpretados y dirigidos  
con la misma maestría y fidelidad con que a ellos  
les hubiera gustado escucharse.

Y para que pueda comprobarlo, Deutsche  
Grammophon le ofrece ahora a un precio especial esta  
triple oferta:

10 álbumes de absoluta novedad.

Brahms: Las 4 Sinfonías, Karl Böhm.  
Mendelssohn: Romanzas sin palabras, Daniel Barenboim.  
Wagner: Los Maestros Cantores, Eugen Jochum.  
Beethoven: Las 9 Sinfonías, Rafael Kubelik.  
Scott Joplin: Treemonisha, Gunther Schuller.  
Verdi: Macbeth, Claudio Abbado.



Destaca la música.

Haydn: Cuartetos "Tost," Cuarteto Amadeus.  
Haendel: Saul, Charles Mackerras.  
Música de la Era Gótica, David Munrow.  
Richard Strauss: Poemas Sinfónicos, Karajan.

Reedición de 4 grandes colecciones.

La Obra de Beethoven, El Mundo de la Sinfonía, la  
Edición Bach y El Anillo del Nibelungo de Wagner.

Todos los discos o cassettes de nuestro catálogo  
a mitad de precio.

Vd. tendrá derecho a comprar a mitad de precio  
tanto los discos o cassettes de nuestro catálogo general  
como los contenidos en el álbum o álbumes de  
oferta adquiridos.

(Esta oferta finaliza el 20 de diciembre  
de 1977.)





### «SAUL», DE HAENDEL: CUANDO EL ORATORIO LINDA CON LA OPERA

La primera reacción al recibir estos discos fue la de preguntarme sobre la necesidad de una nueva versión de este oratorio en el mercado español, cuando tantas y tantas lagunas existían todavía en nuestro catálogo. Porque, en efecto, tenemos ya una grabación Vanguard (Hisvavox) de *Saúl* dirigida por Mögens Wöldike.

Luego, después del cotejo de ambas interpretaciones y de observar sus diferencias, debo reconocer que la nueva grabación de Archiv es no sólo superior, sino casi absolutamente necesaria. Pero vayamos por partes.

*Saúl* es un oratorio esplendoroso, de los mejores que conozco de Haendel, siendo el todo mejor que las partes; es decir, que la obra tiene una unidad—cosa no siempre observada en Haendel—que está por encima de una mera sucesión de números musicales más o menos atractivos. Una parte importante de este éxito debe buscarse en el propio tema del oratorio, tema abundante en situaciones dramáticas perfectamente válidas, y en el estudio y presentación de unas pasiones universales y eternas; y, por lo tanto, actuales.

La envidia—envidia de Saúl por David—es el eje de la acción; pero a esta pasión central se unen el tema de la amorosa amistad entre David y Jonatán—hijo de Saúl—, y en menor medida la relación amorosa y antiamorosa de las dos hijas del protagonista hacia el joven héroe vencedor del gigante.

Estas cláusulas dramáticas hacen que *Saúl* sea un oratorio que linda en numerosas ocasiones con la ópera, y de hecho podría ser representado y no sencillamente interpretado en concierto. Esta casi constante situación dramática hace más verosímiles los hechos del argumento en su forma musical, y así, las arias y los recitativos buscan su adecuación al texto en cuanto que tratan de reflejar los conflictos internos de los personajes. El libreto de Charles Jennens está muy bien construido, siguiendo de manera fiel el relato bíblico, y sin ocultar su carga de sensualismo y los sentimientos de culpa que afloran en la religión judía, con sus represiones y sus sublimaciones eróticas.

Afortunadamente, Jennens evita algunos momentos de la morbosidad típica de la Biblia, como, por ejemplo, el encargo de «Saúl» a «David» para que le traiga cincuenta prepucios de filisteos. Por otra parte, el libretista ha sabido captar y trasladar con su habilidad el mundo judío al inglés, un diríamos intercambio de pueblos elegidos. Lo que para el público que asistía a los oratorios haendelianos era motivo de satisfacción y orgullo, consistía en sentir que toda aquella grandeza formaba parte de su propia cultura, y que, en última instancia, se trataba de una exaltación de sus sentimientos nacionales. Haendel, hombre de gran sabiduría social, comprendió esto y halagó al musical auditorio británico en sus ingenuas—pero peligrosas—creencias de ser el ombligo imperial del mundo.

Vayamos ahora con la interpretación.

La grabación de Archiv es mucho más completa que la de Hisvavox: 178 minutos 33 segundos frente a 121 minutos 38 segundos; es decir, casi una hora más de música. Si pensamos que ambas grabaciones están repartidas en tres discos, la ventaja de Archiv es enorme. (Debemos agradecer a Polydor que haya contenido en tres discos la obra y no en cuatro. Esto nos reconcilia con esta Casa, que otras veces ha lanzado discos de duración brevísima, casi escandalosa, como, por ejemplo, la integral de las *Sinfonías* de Dvorak, en que había caras de poco más de diez minutos.)

Otro punto importante a favor de Archiv es la elección de los cantantes. Todos y cada uno son superiores a sus compañeros de Vanguard, a pesar de que estos hacen, en general, una aceptable interpretación. Las mayores diferencias estriban en el personaje

de «David», asumido por una contralto (Helen Watts, en buena forma) en la versión de Wöldike y por un contrateno (James Bowman, espléndido) en Mackerras. Me inclino, sin duda, por que el papel de «David» sea cantado por un contrateno no sólo porque esa fue la intención de Haendel (el «castrato» de la época barroca tiene hoy su correspondencia más fiel en el contrateno, cuya técnica se ha desarrollado enormemente en los últimos años), sino porque, a pesar de la igualdad de tesituras, hay algo muy claro: el contrateno suena más a «David» que la contralto. Donald McIntyre es un «Saúl» de registro más dramático y con voz más poderosa que Thomas Hemsley—un tanto blando—, creando una personalidad mejor definida. Los demás intérpretes de Archiv no sólo cumplen con dignidad sus partes, sino que su calidad—caso de las dos sopranos M. Price y Armstrong—es a veces sobresaliente. La dirección de Wöldike es más seria, menos barroca y abundante que la de Mackerras, quien, además, se beneficia de un coro y una orquesta de mayor brillantez y entusiasmo interpretativo. La toma de sonido supone de nuevo otra ventaja para Archiv, por ser de más relieve y claridad. La única reserva es para algunos momentos corales—posiblemente, los más difíciles de grabar—en que el sonido se hace un tanto borroso y lejano, y también algunas reverberaciones que no han sido corregidas. Pese a ello, la realización global de este *Saúl* puede considerarse un magnífico logro. Los discos se acompañan con amplios comentarios, no excesivamente originales, y con el libreto de Jennens. Las versiones castellanas, tanto de comentarios como del libreto, deberían estar más cuidadas.

**Conclusión:** Una deslumbrante obra del barroco en magnífica interpretación y buena grabación. Recomendable para todos, incluso los que ya tienen la versión de Wöldike.—**MARTIN CODAX.**

HAENDEL: *Saúl*. McIntyre, M. Price, Armstrong, Davies, Bowman, Winfield, Dean, English. Coro del Festival de Leeds. Orquesta Inglesa de Cámara. Director, Charles Mackerras. Archiv, 2722008, tres LPs. Precio oferta: 1.200 ptas.

### VERSIONES COMPARADAS DEL «TRIPTICO» PUCCINIANO

El *Tabarro* se comenzó a gestar en el mismo período que la obra más floja de Puccini: *La Rondine*. Basado en un trabajo de Didier Gold y con libreto de Adami, se desarrolla en los bajos fondos parisinos según un esquema típicamente verista y tenebroso. La música refleja a la perfección este ambiente, sin que falten efectos tales como sirenas de barcos, un organillo, un vendedor de melodías en el muelle, etc., que ayudan aún más a sugerir la noche, en la que se desarrollará todo el drama. A pesar de todo ello, y sin duda debido a la morbosidad que se encierra tanto en el argumento como en la música, la obra no gustó especialmente el día de su estreno, en diciembre de 1918, en el Metropolitan de Nueva York, bajo la dirección de Roberto Monranzoni.

La dirección de Bellezza acierta a sugerir la atmósfera apuntada anteriormente, pero es principalmente Gobbi quien más nos atrae por imprimir magistralmente el carácter de celos y frustración del torturado «Michele». Si vocalmente puede no poseer la amplitud y extensión de un Milnes en su reciente grabación para RCA, en cambio le supera sobradamente en la caracterización, siendo especialmente brillante el monólogo final y ambas escenas con «Luigi» y «Giorgetta». En ambos «rôles» intervienen Prandelli y Mas, sin que ninguno de ellos pueda brillar a la altura de Domingo o la Price en la grabación comentada, que, en definitiva, y Gobbi al margen, resulta superior.

*Suor Angélica* nos ofrece otra estampa; del asesinato pasamos al suicidio, de la tenebrosidad a la espiritualidad. Presenta tres partes bien diferenciadas: el planteamiento en base a diálogos y coros entre las religiosas, el diálogo entre «Angélica» y su tía princesa y el monólogo que culminaría en el milagro final.

Lo más resaltable de la música es su sensibilidad, dulzura y ternura, conseguida frecuentemente a base del empleo de temas sacros apoyados por una orquestación refinada. A pesar de ello, surgen también los contrastes, y a las voces blancas corales sucede la contraposición entre la sequedad y el distanciamiento de la «Princesa» y la dulzura de «Angélica».

Tullio Serafin se muestra una vez más como el director seguro, capaz de potenciar todos los elementos sentimentales sin caer en el abuso de «tempos» excesivamente lentos, como Maazel en su reciente grabación para CBS. Victoria de los Angeles es, en líneas generales, una «Suor Angélica» ideal, siendo un auténtico placer su audición. Sin embargo, en un par de ocasiones se resiente de la alta tesitura, lo que también le sucede a la Tebaldi en Decca. Ricciarelli en RCA es otra buena alternativa, pero tampoco puede dar la talla de una Scotto en la recentísima de CBS, aún no publicada en España, soprano capaz de imprimir dulzura, de no presentar problemas en el agudo y de, al mismo tiempo, denotar una superior potencia vocal, siendo, en contrapartida, menos sugerente su



«legato» frente a Los Angeles. Fedora Barbieri realiza una magnífica «Zia», al igual que Simionato en Decca o Cossotto en RCA, pero ninguna de ellas resulta tan impresionante por la riqueza y extensión tímbrica como la Horne en CBS. Los coros cumplen correctamente, sin alcanzar la resonancia lograda en la grabación de Bartoletti (RCA).

**Gianni Schicchi** es, sin duda, la obra más lograda y popular del **Tríptico**. En muchos aspectos existe una analogía con el **Falstaff** de Verdi. Ambas óperas se salen del estilo habitual de sus compositores, ambas son cómicas y ambas llegan al final de sus carreras. La música salta alegre, viva, plena de jovialidad, sin más lugar para la interrupción que el delicioso «¡O mio babbino caro!», por otro lado una parodia de las arias dentro de las óperas. Si la riqueza cómica abunda por doquier, pueden observarse también detalles típicamente líricos, como el ya enunciado o el «Addio, speranza bella».

La dirección de Santini es correcta y viva, pero Maazel resulta bastante superior (CBS). En sendas grabaciones aparece como «Gianni» el magnífico Gobbi. Probablemente, sea este, además, uno de sus papeles más brillantes, siendo su mayor virtud el imprimir toda la jovialidad y comicidad requerida, sin exagerar ninguno de estos elementos. Su «Schicchi» es un personaje completamente vivo, con existencia propia. En su segunda grabación, realizada casi veinte años después, ya no conserva las condiciones vocales que en ésta, pero ello es sólo patente en el «legato» con alta tesitura del «Addio Firenze». Victoria de los Angeles como una encantadora «Lauretta», y Carlo del Monte en un digno «Rinuccio», completan el trío principal. En CBS, ni Cotrubas, por una peor impostación, ni Domingo, por un exagerado sentido heroico, superan a los anteriores.

La Orquesta de la Ópera de Roma cumple sin más en las tres obras, y el sonido es aceptable. La última obra se grabó inicialmente en «stéreo», mientras que las otras dos han sido reprocesadas electrónicamente.

**Conclusión:** Un magnífico **Tríptico**, que tiene su punto cumbre en la ópera principal (**Schicchi**), y el más débil en **Il Tabarro**.—**GONZALO ALONSO RIVAS.**

**PUCCHINI: Il Tabarro:** Tito Gobbi, Giacinto Pradelli, Margaret Mas. Coros y Orquesta de la Ópera de Roma. Director, Vincenzo Bellezza. **Suor Angélica:** Victoria de los Angeles, Fedora Barbieri, Lidia Marimpietri. Coros y Orquesta de la Ópera de Roma. Director, Tullio Serafin. **Gianni Schicchi:** Tito Gobbi, Victoria de los Angeles, Carlo del Monte. Orquesta de la Ópera de Roma. Director, Grabelle Santini. EMI, 163-50329/31, tres Lps. Precios normal y oferta: 1.380 y 1.105 ptas.

Versiones comparadas:

RCA: **Il Tabarro:** Sherrill Milnes, Plácido Domingo, Leontyne Price. Orquesta New Philharmonia. Director, Leinsdorf.  
CBS: **Gianni Schicchi:** Tito Gobbi, Ileana Cotrubas, Plácido Domingo. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, Maazel.  
DECCA: **Suor Angélica:** Renata Tebaldi, Giulietta Simionato. Orquesta Mayo Musical Florentino. Director, Gardelli.  
RCA: **Suor Angélica:** Katia Ricciarelli, Fiorenza Cossotto. Coro polifónico de Roma y Orquesta Santa Cecilia. Director, Bartoletti.  
CBS: **Suor Angélica:** Renata Scotta, Marilyn Horne, Ileana Cotrubas. New Philharmonia Orchestra. Director, Maazel.



### UN VIVALDI INTERESANTE QUE MERECE MEJOR PRESENTACION

Si la música instrumental de Vivaldi goza de amplia aceptación y las grabaciones de muchos de sus conciertos son frecuentes (no digamos nada de **Las cuatro estaciones**, una de las obras más grabadas y vendidas de todo el Barroco), no sucede lo mismo con su música religiosa ni con la operística. Vienen, pues, estos cinco discos a ampliar nuestro conocimiento del gran maestro italiano y a confirmarnos que su categoría como compositor de música coral es casi tan alta como la de su creación instrumental. Con la excepción del famoso **Gloria**, el **Magnificat en Sol menor**, el **Te Deum** y **Salve Regina**, publicados por Philips bajo la dirección de Vittorio Negri, el resto de las obras del presente álbum es nuevo al actual catálogo español. En general, el tono de estas composiciones revela la misma personalidad alegre, brillante y de vez en cuando levemente melancólica de sus conciertos. El vínculo con Monteverdi, predecesor al fin de Vivaldi en las ocupaciones musicales venecianas, asoma con timidez, pero con persistencia, y se encuentran ya aquí ecos de las grandes creaciones corales de Bach, lo cual demuestra que el Cantor de Santo Tomás no sólo conocía y amaba la música instrumental de Vivaldi, sino también la religiosa.

Entre las obras presentadas en esta grabación, el motete **In furore** destaca por sus bien marcados contrastes: el carácter dramático del primer tiempo pasa a una hermosa y lánguida melodía en el segundo y termina con una breve página virtuosística. Tanto el **Beatus Vir** (RV 597) como el **Magnificat en Sol menor** contienen partes de grata y típica inspiración vivaldiana, aunque en conjunto den la sensación de ser más el resultado de un oficio, siempre dominado, por supuesto, que de una verdadera necesidad expresiva. Otro tanto sucede con el **Gloria**, cuyo arranque constituye uno de los puntos más brillantes de la producción de su autor. Acaso sea el **Stabat Mater** la partitura más personal e interesante de las presentadas. Se trata de una obra para contralto y orquesta de cuerda, escrita con gran sobriedad y con acentos de auténtica emoción, tratándose del antecedente directo del famoso **Stabat Mater** de Pergolesi. En conjunto, son composiciones que merecen conocerse.

Además de las obras señaladas se incluyen el «Kyrie», RV 587 (y no 591, como figura en el folleto), y los **Dixit Dominus**, RV 593 y 594; los motetes **O qui Coeli**, RV 631; **Nulla in mundo pax sincera**, RV 630, y **Canta in prato**, RV 623; el **Credo**, RV 591; un segundo **Beatus Vir** (RV 598) y el **Lauda Jerusalem**, RV 609.

El punto fuerte de la grabación que comentamos lo constituye la dirección de Michel Corboz. A través de su interpretación nos damos cuenta del inmenso cariño que Corboz ha puesto en el montaje de estas obras, en su preparación y en la vitalidad y frescor que les otorga. Es el suyo un trabajo de sensibilidad alejada de todo divismo, un trabajo de conocimiento y de dedicación, que nos confirma la excelente impresión causada por sus grabaciones de Monteverdi. Los conjuntos que maneja, acaso no de primerísima calidad, suenan en sus manos empastados, con perfecto equilibrio de los planos sonoros—sólo el clave se oye demasiado lejano—, dando la sensación de estar muy medidos y ensayados. Los solistas no están a la altura de Corboz. Se trata de un estimable plantel de cantantes, entre los que no se encuentra ninguna voz de calidad sobresaliente. El trabajo es más seguro que brillante o profundo. La discreción preside la mayoría de sus intervenciones, pero cuando se trata de algún cometido más personal—como es el caso del **Stabat Mater** o de **In furore**—se echa de menos una voz de mayor densidad y una interpretación más humana e individual. La incorporación de una Janet Baker o una Teresa Berganza al **Stabat Mater**, por ejemplo, hubiese elevado la categoría de la interpretación en muchos puntos.



La calidad de la grabación es, en general, más alta que la media que nos viene ofreciendo Hispavox, aunque no faltan ciertos ruidos de fondo y alguna otra irregularidad del prensado. Lo que constituye un verdadero desastre es el folleto de los comentarios; está mal hecho—las diversas obras ni siquiera se destacan del resto de la letra—y carece de toda información sobre los intérpretes; cualquier dato técnico de la forma, cantidad y razones de las interpretaciones brilla por su ausencia, y, lo que es verdaderamente grave, no se ofrecen ni los textos originales ni una simple traducción. Si tenemos en cuenta, además, el altísimo precio de estos discos—450 pesetas cada uno, a precio normal—, este descuido de Hispavox es absolutamente condenable y desearíamos que no volviese a repetirse.

**Conclusión:** Un interesante conjunto de obras de Vivaldi que ilumina una faceta importante y poco conocida de este autor. Magnífica dirección y discreta interpretación vocal. Grabación aceptable y deficiente presentación. A pesar de ciertas reservas, puede recomendarse.—**MARTIN CODAX.**

**VIVALDI: Música sacra.** Solistas, Conjunto vocal y Orquesta de Cámara de Lausana. Coro y Orquesta de la Fundación Gulbenkian, de Lisboa. Director, Michel Corboz. ERATO HES, 60-21 (cinco LPs.). Precios normal y oferta: 2.250 y 1.800 ptas.

### VERDI: «MACBETH» Y CLAUDIO ABBADO

Dentro de su Oferta de Otoño, ofrece DG esta grabación del *Macbeth* realizada durante las representaciones en La Scala—diciembre de 1976—, dirigidas escénicamente por Giorgio Strehler y por Claudio Abbado en lo musical.

Cuando apareció en España la grabación de esta ópera conducida por Muti comenté comparativamente (RITMO 470, abril 1977) el resto de grabaciones accesibles. De todas ellas (marginando la de Callas-De Sabata, Scala 1952, disponible ya comercialmente en Italia bajo el sello Cert, L. O.-10, serie «Live Opera»), sólo la debida a Leinsdorf, con Rysanek y Warren, Metropolitan, 1958, ofrece una similar procedencia directa del teatro, la cual se traduce en una coherencia dramático-vocal, en un equilibrio de todos los elementos en juego, casi imposible de lograr en estudio.

Claro que esta virtud por sí sola no basta. Concretamente, creo que al *Macbeth* de Leinsdorf le falta genio y brillo en la misma proporción en que éste no es un director verdiano, aunque sí un excelente profesional. Exactamente lo contrario que sucede con Abbado, uno de los grandísimos verdianos del momento (con Giulini, Karajan, Levine y Muti, en primer lugar). Responsable máximo, con Strehler, del éxito general del registro, también lo es de una serie de logros particulares, de los que creo el mayor el haber obtenido—¡jal fin!—una prestación fonográfica de Cappuccilli a la altura de su fama y posibilidades, cosa que ni el mismísimo Muti había logrado en *Aida* o *Ballo* (ambas EMI).

Creo, efectivamente, que aparte el indiscutible mérito de los técnicos de registro en la exacta reproducción del bello timbre del barítono—y del resto de participantes: se trata de una grabación excelente—, creo, digo, que la mayor parte de la gloria debe atribuírsele a Abbado por lograr de todos los intérpretes un respeto total a la partitura «donde todo está escrito» (son sus propias palabras). La fidelidad de Cappuccilli está, además, gobernada por una coherente concepción del personaje—débil y manejado por su esposa—, y produce espléndidos resultados en una ópera no especialmente lucida para el barítono. Admirable desde el inicio hasta la escena de la muerte (versión 1847, que Abbado inserta en la

utilizada, de 1865, como ya había hecho Leinsdorf). Admirable, en concreto, su «Pietà, rispetto, amore», por media voz, «legato» y línea de canto, que la revista inglesa *Gramophone* ha llegado a parangonar con Battistini. Sobran más elogios.

La elección para «Lady Macbeth» de una voz bella y lírica—aunque oscura—, como la de Shirley Verret, puede sorprender en principio. Lo cierto es que poquísimas cantantes han podido o pueden hoy dominar todas las exigencias del papel. Y Verrett lo hace, prácticamente. Sólo la escena inicial, sin duda la más dura y dramática de toda la obra, muestra alguna insuficiencia en el sector agudo de la voz, algo estridente; uno desearía, además, un timbre más satánico para tal invocación a las fuerzas del mal. Quizá también la escena del sonambulismo «peca» de excesiva belleza vocal (acu-sación que ojalá pudiera hacerse más a menudo en las grabaciones habituales), quedando algo marginado el transfondo sicopatológico—remordimiento, enajenación— que una Callas sabía expresar magistralmente con su lectura más entrecortada. Pero la versión lírica de Verrett es plenamente válida, sustentada como está por un arte de canto poco menos que inigualable hoy día. Del resto de su actuación sólo pueden hablarse excelencias: no dudo se trata de la máxima «Lady» actual y de una cantante, en verdad, fuera de serie.

Ghiaurov es, salvo pequeños lunares, el igual de sí mismo en la grabación con Gardelli; es decir, un «Banquo» antológico.

De los cuatro principales, sólo Domingo no participó en las producciones «scaligeras». Y se nota. Luce, como siempre, su hermosa voz, pero respeta poco los matices que Verdi pide en «La paterna mano», resultando su personaje más lineal de lo que en realidad es. Prestación aceptable, pero por bajo de sus propias posibilidades, e inferior a las de Bergonzi, Pavarotti o Carreras.

Formidable nivel de secundarios (Malagú, Foiani, Mariotti, Zardo...), otro punto básico de la producción. ¿Cuándo se convencerán los productores, sobre todo los fonográficos, de la gravedad del error de un reparto desequilibrado?

Muy bien los Coros—superiores a los de Muti—, un poco menos la Orquesta—inferior a la New Philharmonia de Muti—, y magistral dirección de Abbado, menos brillante, menos «toscaniano» que Muti, pero más acorde con el tono sombrío y sangriento del drama. Parece innecesario cantar otra vez sus alabanzas. Esperamos ansiosos su *Simon Boccanegra*, su *Carmen* y las nuevas producciones anunciadas (*Nabucco*, *Don Carlo*, ...).

Pasando al terreno económico, hay que consignar con dolor que el precio de «oferta» es ya de 400 pesetas/disco. Casi nada. Creo que esto obliga a vigilar al máximo la calidad del producto, que aquí es excelente en prensado y presentación, con soberbios ensayos que acompañan al álbum. Todo lo contrario ha de decirse de una muy floja traducción del texto, salpicada de increíbles errores de bulto.

Remito al lector al número 470 de RITMO para un estudio comparativo de registros de la obra verdiana. Sigo creyendo que Abbado es la mejor recomendación global de hoy día, sin olvidar los múltiples méritos de las otras versiones de una ópera bien servida por el disco: dirección de Muti a la New Philharmonia; la pareja Nilsson-Taddei, espoleada por Schippers; la brillante y atmosférica dirección de Gardelli; el excelente conjunto del «Met»; y, por supuesto, la inolvidable Callas, una «Lady Macbeth» para la historia.

### ROBERTO ANDRADE MALDE.

**VERDI: Macbeth**, ópera completa. P. Cappuccilli, S. Verrett, N. Ghiaurov, P. Domingo. Coro y Orquesta del Teatro alla Scala, Milán. Director, Claudio Abbado. DG, 2740158. Album de tres discos. Precio oferta: 1.200 ptas.

### LAS «ROMANZAS SIN PALABRAS», DE MENDELSSOHN: A LA BUSQUEDA DEL SIGLO XIX Y DEL ROMANTICISMO PERDIDO

El XIX es el siglo de las revoluciones políticas, de los adelantos industriales y tecnológicos, de la aceleración del tiempo, de la consideración de la vida (y de la muerte) como algo hermoso..., y del Romanticismo.

En aquellas condiciones el arte habría de sufrir mutaciones esenciales: la inestabilidad política—acentuada por las ideas liberales y nacionalistas dimanantes de la Revolución Francesa—impuso un estado de conciencia, receloso y desconfiado, que hermanó perfectamente con el espíritu subjetivo e intimista de la época.

La vida intelectual se concentraba alrededor de pequeños—pero no por ello menos poderosos—núcleos de atracción; las grandes masas seguían relegadas en el conocimiento de los hechos culturales, reservado a los estamentos nobiliario y burgués. En los lujosos salones principescos, o en los menos refinados de la clase media acaudalada, grupos de amigos cuidadosamente seleccionados lucubraban y discutían sobre temas de política, filosofía o arte.

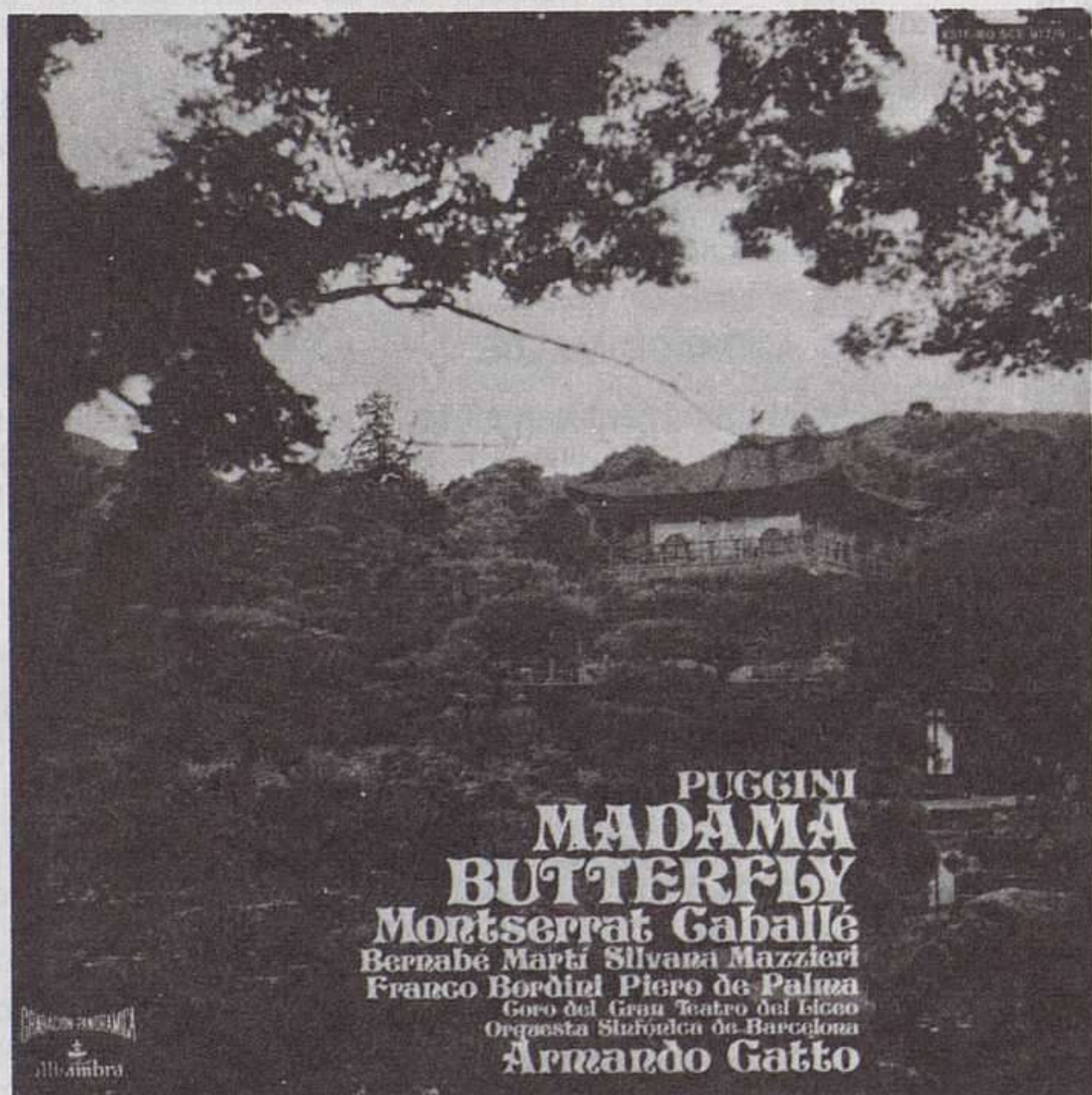
A estas reuniones asistían como invitados, aparte de los concurrentes habituales, distintas personalidades del mundo intelectual; la presencia de músicos y literatos era particularmente apre-





# 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

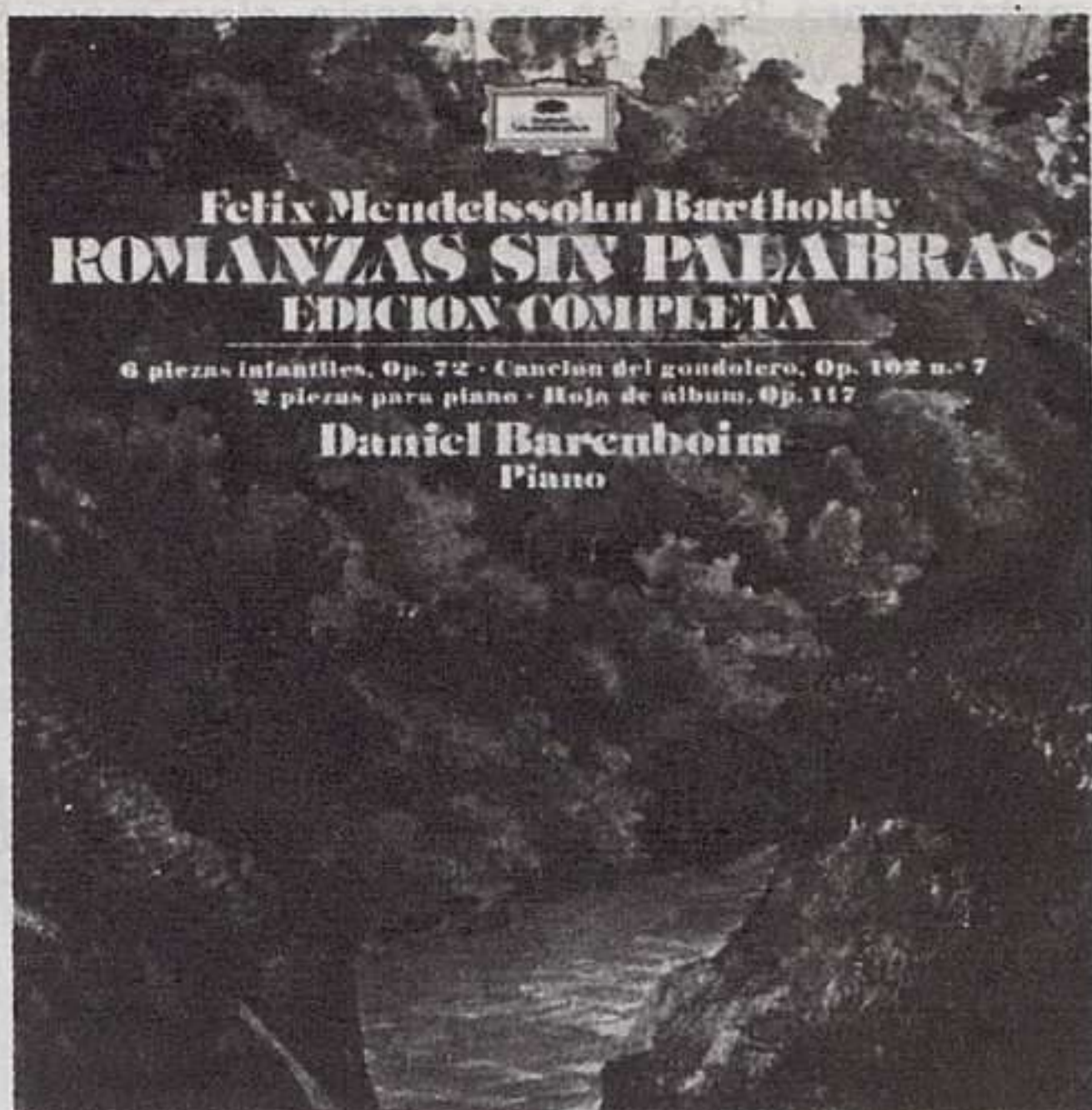
Coro del Gran Teatro del Liceo  
Director: Riccardo Bottino  
Orquesta Sinfónica de Barcelona

Director:  
**ARMANDO GATTO**

Grabación y distribución:  
DISCOS COLUMBIA, S. A.

  
Alhambra  
SCE 977/8/9





ciada. En un momento dado, el anfitrión o anfitriona, haciéndose eco del ruego de los presentes, invitaba a un conocido poeta a que recitase sus últimos versos, o se dirigía al intérprete de moda a fin de que tocara o cantara algo que fuera del agrado general.

En el arte musical —y más concretamente en el pianístico— este estilo de vida iba a ejercer una influencia tan honda como positiva. Los compositores crearon auténticas obras maestras de pequeña duración, ideales para ser escuchadas en el ambiente nocturno y recogido de estas reuniones. En la **música de salón** decimonónica podemos encontrar mucho de la quintaesencia —y no sólo emotiva, sino musical— del añorado pasado romántico.

El panorama actual es completamente distinto: han desaparecido el «salón», «su» música y el espíritu inquieto que gustaba de la conversación ingeniosa y de la silenciosa escucha de sencillas melodías. En nuestras reuniones de los fines de semana, a la música —cualquiera que sea— se concede un papel subordinado —«ruido» animador de fondo—, rebajado a la categoría de ingrediente necesario de un ambiente que por naturaleza rechaza la plácida contemplación del «yo interior» en el espejo nunca deformante de una música adecuada. No es de extrañar, pues, que con la muerte de un estilo de vida se debata en la agonía el género musical específico creado bajo su protección y amparo.

Las páginas de salón yacen, olvidadas, en polvorientos álbumes o armarios. El olvido es en muchos casos contradictorio e injusto.

El Romanticismo tuvo el noble —pero antitético— anhelo de una emotividad intimista que se rebelaba ante el rígido dogal impuesto por el marco grandilocuente de una «forma suprema» infructuosamente buscada por los compositores románticos.

Es, precisamente, en el marco más propicio de la hoja de álbum, del «impromptu», del nocturno, de la romanza..., de la **pieza breve** en general, donde debemos buscar cierta parte —no marginal— de la gloria romántica y de la explicación de sus dramáticas contradicciones.

Pero el rescate de esta música bella y clarificadora es un empeño plagado de dificultades.

De una parte, se ha secado su principal caldo de cultivo —el antiguo salón romántico—; de otra, los actuales cócteles o reuniones sociales son indiferentes a los atractivos de este tipo de música. Además, la estructuración de la vida filarmónica contemporánea es poco idónea para revalorizar, a través de sus limitados cauces, estos hermosos e innumerables pentagramas.

En efecto, el moderno **salón de conciertos**, por dimensión y acústica, acoge con mayor y mejor receptividad el colosal volumen sonoro del sinfonismo romántico tardío que el sonido dulce y velado de la música pianística de salón.

Influyen también las preferencias «dominantes» de la masa consumidora, que a su vez predisponen la elección de intérprete. A este —en una época, como la nuestra, en que los grandes pianistas son legión— se le exige el «más difícil todavía», el virtuosismo ilimitado, el control exhaustivo de las posibilidades técnicas del instrumento..., antes que el fraseo interno y melódico. El piano está dejando de ser un **medio de comunicación musical esencialmente cantable**, y —debido a varias causas, entre las que yo destacaré la propia progresión técnica del instrumento y la excitabilidad circundante, tanto a nivel individual como social— deviene en medio ejecutor de una interpretación poco emotiva, en lo psicológico, pero arrolladora y percutiva en el plano técnico.

El pianista desconocido, por lo general, abordará el estudio de las obras asaz manidas del índice clásico en la seguridad de que éstas serán las que le proporcionarán fama y contratos; el pianista consagrado, con tiempo escaso para la renovación de su repertorio, no fijará casi nunca su atención en esta música olvidada.

Por ello, es de agradecer a Daniel Barenboim su afán en divulgar y hacer asequible al gran público una parte primordial de la producción pianística salonesca: las incomparables y sugestivas **Romanzas sin palabras**, de Mendelssohn.

Confieso que al recibir para su crítica el ejemplar que comento me pregunté cuál sería el Barenboim intérprete de este álbum: si el pianista que en noviembre del pasado año ofreció en el Teatro Real de Madrid un, cuando menos, polémico recital Chopin, o el músico famoso por sus versiones de Mozart y Beethoven.

La duda se disipó en seguida. La interpretación del pianista argentino es, sencillamente, maravillosa. (No olvidemos la conexión musical que existe entre Mendelssohn y Mozart.) Barenboim nos ofrece unas **Romanzas** limpias y tersas, soñadoras, nostálgicas, sentidas... La estructuración, en cada una de ellas, es espontánea y ponderada. El fraseo cautiva por su melódica transparencia. El sonido, dulce y redondo, es el más adecuado.

El prestigioso intérprete-director adopta una postura introspectiva en la ejecución de estas obras. Pero no cabe duda —y este es su mayor mérito— que la interiorización de tan bonitas **Romanzas** se ha producido a través de un estudio a fondo de las mismas. La música, una vez absorbida y asimilada, fluye con la cadencia de los fenómenos naturales. El artista toca con la «mente libre de conocimientos» a que alguna vez se ha referido Alfred Brendel para explicar el secreto de su interpretación schubertiana.

La reproducción técnica del sonido es excelente, y preciosa la presentación del estuche; los interesantes comentarios de Karl Schumann nos ilustran sobre las aficiones pictóricas de Mendelssohn y la vinculación entre éstas y la «música de miniatura».

**Conclusión:** Le recomiendo que escuche atentamente estas **Romanzas sin palabras**: hablarán por sí solas.—**LUIS JIMENEZ-CLAVERIA.**

**MENDELSSOHN: Romanzas sin palabras** (edición completa). **Seis piezas infantiles, op. 72. Canción del gondolero, op. 102 número 7. Dos piezas para piano. Hoja de álbum, op. 117.** Daniel Barenboim, piano. Deutsche Grammophon, 27 40 104; álbum de tres discos. Precio oferta: 1.200 ptas.

#### DESVAIDA APORTACION DE ACCARDO A LA OBRA VIOLINISTICA DE BACH

La obra para violín solo de Bach ocupa una de las cimas de la historia de la música y, por supuesto, la cota máxima en lo que a la composición violinística se refiere.

Lo que hace Bach con dicho instrumento «a solo» es algo que ni se hizo antes que él, ni se ha hecho después. Tratándose de un instrumento casi exclusivamente monódico, es prácticamente imposible obtener de él esa maravilla de polifonía que se contiene en las **Sonatas y Partitas**.

Y lo curioso es que, pese a tratarse de unas obras de capital importancia, no gozan de demasiada popularidad, a excepción de algunos movimientos aislados. Como razones pueden apuntarse las siguientes:

Estas obras encierran unas dificultades verdaderamente demoníacas. Creo personalmente que es lo más difícil que se ha escrito nunca para violín. Me parece que la técnica requerida no es inferior a la que se precisa para interpretar, por ejemplo, a Paganini. Y, por el contrario, las **Sonatas y Partitas** resultan infinitamente más difíciles de comprender musicalmente. Y esto vale tanto para intérpretes como para oyentes. Por eso no es fácil oír estas obras a menudo en conciertos. Y, por otra parte (y quizás a consecuencia de lo anterior), resultan obras verdaderamente minoritarias.

Curiosamente, son estas **Sonatas y Partitas** páginas a menudo transcritas para otros instrumentos. El propio Bach realizó la trans-





cripción para cémbalo de la **Segunda sonata**, del «Adagio» de la **Tercera**; y para órgano, de la «Fuga» de esta misma. Inversamente, utilizó como «Preludio» de su **Tercera partita** el movimiento inicial de la **Cantata número 29**.

Pero la pieza más popular de toda la colección es, sin duda, la «Chacona» de la **Segunda partita** (solamente comparable a la **Passacaglia** para órgano). Dicha obra ha sido transcrita para piano, arpa y guitarra.

Las más recientes transcripciones de estas páginas son las realizadas por el músico holandés Gustav Leonhardt, que ha transcrito para cémbalo las tres **Partitas para violín solo**. Creo que son las mejores transcripciones realizadas hasta la fecha. Recientemente pude asistir, en Barcelona, a la interpretación que Leonhardt realizó de su transcripción de la **Segunda partita**, y puedo asegurar que fue algo memorable. Para quien le interese diré que existe un disco (BASF) conteniendo la transcripción clavecinística de esas **Partitas** interpretada por su propio transcriptor, es decir, por Leonhardt. Por supuesto, se trata de un disco conseguible solamente en el extranjero, y con (en mi opinión) remotísimas posibilidades de ser editado en España.

Ciñéndonos al comentario de esta edición de las **Sonatas y Partitas** presentada por Philips dentro de su Oferta, diré que no me parece, ni con mucho, la versión ideal.

Accardo es un hombre de insuperable técnica, pero creo que,

como decía antes, para Bach es necesario algo más. Sinceramente, prefiero mil veces al violinista italiano en Paganini u otros autores. Pero su Bach resulta bastante desvaído, sobre todo en la **Segunda y Tercera sonatas y Partitas**. Pues creo que sus mejores logros están en las primeras **Sonata y Partita** (¡qué excelente «double» de la «courante» de la **Primera partita!**). Ya digo: en general, técnica perfecta, pero sonido pobre y tímido, característica ésta común al carácter que da Accardo a muchas de estas piezas. Ello es especialmente notable en los movimientos iniciales de las terceras **Sonata y Partita**.

Hoy por hoy, sigue siendo Szeryng el mejor intérprete de estas páginas. Y lo triste es el poquísimos éxito que tuvo su lanzamiento hace años por DG.

La grabación es muy buena, así como el artículo que comenta las obras. En cuanto a la fotografía del estuche, es todo un prodigio de artificialidad, con Accardo en pleno centro de la estrella que hay en el elegante suelo del lujoso salón...; una delicia.

**Conclusión:** Una buena versión de esta maravillosa música, pero, desde luego, no la mejor.—**PABLO CANO CAPELLA**.

JOHANN SEBASTIAN BACH: **Las Sonatas y Partitas para violín solo** (BWV, 1001-1006). Salvatore Accardo, violín. Philips, 67 03 076/03, tres LPs. Precios normal y oferta: 1.425 y 1.140 ptas.

## OTROS ESTUDIOS

### A LA BUSQUEDA DE LA MUSICA DE GALICIA

El florecimiento de la cuestión federal en el último tercio del siglo XIX —en un Estado español que buscaba desesperadamente una personalidad que en caso de existir alguna vez se había difuminado en una situación de permanente guerra civil— va a coincidir con un renacimiento cultural en las nacionalidades históricas. La Música no fue una excepción, pero los compositores catalanes, gallegos o vascos se encontraban con el gravísimo problema que origina una carencia de formación técnica que se iba a sumar al complejo de orfandad que produce el no tener referencias recientes dentro de la propia cultura. Si en el caso de Cataluña el camino elegido fue el mimetismo y la producción es primordialmente orquestal, dentro de una escala del más ortodoxo wagnerismo, en el caso de Galicia esto no era viable, tanto por la ausencia de agrupaciones instrumentales que pudiesen interpretar obras «camerísticas» o sinfónicas, como por las limitaciones técnicas —especialmente en el marco contrapuntístico— de nuestros compositores. Sin embargo, éstos —Baldomir, Montes, Chané, Veiga...— tenían una inagotable vena melódica, que se alimentaba de las canciones y danzas populares. Por ello, es lógico que el género elegido fuera, generalmente, la cantiga lírica —el «lied»—. Rápidamente, estas cantigas líricas alcanzaron una inmensa popularidad —merced a transcripciones para coro—, hasta el punto de poder considerarse patrimonio folklórico. Esta tradición musical ha continuado en nuestro siglo, y como antes la difusión de estas cantigas se realizó a través de las corales.

La Asociación Musical «Andrés Gaos» ha investigado y recogido, en los últimos años, estos materiales, y en base a ellos se han efectuado las grabaciones que comento. Una, de los originales para canto y piano, y otra, de transcripciones para orquesta (con o sin coro) y voz solista. Ambas me parecen una aportación de primer orden, cara a un conocimiento de nuestra historia musical. Las obras, indudablemente, no alcanzan la calidad de los grandes ciclos alemanes de «lied», pero no creo que sea ese un parámetro muy a tener en cuenta si consideramos la situación de la Música en la Península en el período al que me refiero.

La Orquesta de La Coruña —que pasa en estos momentos por un momento crítico, por culpa del analfabetismo de una Corporación ranciamente fascista— es una agrupación que única y exclusivamente por el entusiasmo de músicos y director —que ensayan robando horas a sus ocupaciones— ha logrado un nivel que ni los más optimistas podían prometer hace tres temporadas. Que la hora de convertirse en orquesta profesional o no llegue, depende de muchos factores, entre los cuales está, indudablemente, que el Ministerio de Cultura cree un organismo capaz de organizar la vida musical del Estado. La grabación es un testimonio vivo de lo que la Orquesta es capaz y de lo que llegaría a ser si nuestros jerarcas fueran mínimamente sensibles a problemas tan trágicos como el desamparo cultural de «las provincias».

«El Eco» es un caso parecido de cómo una coral que cuenta ya con noventa y seis años de vida se mantiene merced al entusiasmo de sus miembros. En los últimos años sirvió de títere para divertir a los señoritos coruñeses y se limitó a cantar ópera en las

temporadas-limosna que tenía a bien conceder Festivales de España. En estos momentos va reencontrando su camino, y se espera de ella que sea la base para el Coro Sinfónico de Galicia. La calidad musical lograda en **Camiña Don Sancho** puede dar testimonio de esto.

María Uriz, soprano lírico-dramática, tiene una voz configurada especialmente para el «lied». Perfecta vocalización, limpio fraseo, clara emisión, con ligeros titubeos en el «pase» alrededor del sol agudo, y con una gran musicalidad. Su principal defecto quizás sea el trémolo, que en canciones como **Un adeus a Mariquiña** parece superfluo. Consigue entrar dentro del mundo lírico de estas canciones, si bien en algunas era de esperar una mayor intensidad dramática, como en **Meus amores**. En este sentido quizás esté más acertada en el disco de la Orquesta, lo que es lógico si tenemos en cuenta que el piano de María Luisa Cortada, a pesar de la corrección, suena demasiado frío por veces.

Roxelio Groba, director de «El Eco» y la Orquesta —armonizador y orquestador de seis «lieder», dos temas populares y el **Himno**, así como compositor de cuatro temas incluidos en el disco—, es un poco el artífice de esta grabación, que para Galicia es un pequeño milagro. Conseguir orquestar con acierto obras tan diferentes como **Rosa de abril**, **Meus amores**, **O Galopín** y **Camiña Don Sancho**, y conseguir que esta orquestación suene tan nuestra como el original, no es mérito pequeño. Y el darnos la primera versión digna del **Himno** era esencial.

Las grabaciones, si buenas, no lo son tanto como se pudiera esperar del sello Columbia. En el de piano se notan, un par de veces, tomas mal borradas, y el sonido es sordo. El de orquesta suena mejor, a pesar de haber sido grabado en peores condiciones. No hay distorsiones y la grabación es nítida, a pesar de la falta de brillantez en algún momento. Quede constancia de reconocimiento a Joan Arnau —responsable del Departamento clásico de Columbia— por la realización de esta aventura.

Los comentarios del disco de piano, sustanciosísimos, debidos a las plumas de Ramiro Cartelle y Fernando López-Acuña —de la Asociación Andrés Gaos—, no tienen más defecto que la brevedad. Los del disco de la Orquesta se limitan a la anécdota sobre los intérpretes, no dando una información imprescindible.

Resumiendo: si a usted le preocupa realmente el fenómeno musical, podrá conocer una música a la que la ignorancia y el terrorismo cultural redujeron a un rincón denostado. Compre estas grabaciones, y además de pasárselo muy bien comprobará que, a pesar de la inanición, aún estamos vivos por Galicia.

Si a usted lo que le va es babear-al-oír-los-grandes-maestros-consagrados-interpretados-por-los-divos-mimados-por-la-fama, no se moleste en oír estos discos. Le aburrirán tanto como lo antedicho, y no podría presumir de culto y refinado.—**XOAN M. CARREIRA**.

CANCIONES GALLEGAS. Coral Polifónica El Eco. Orquesta de La Coruña. María Uriz, soprano. Director, Rogelio Groba y Groba. Columbia, SCLL 14099. 450 ptas.

CANTIGAS GALEGAS DOS SECULOS XIX E XX. María Uriz, soprano. María Luisa Cortada, piano. Columbia, SCLL 14100. 450 ptas.





**BRAHMS: Sinfonía número 2, en Re mayor, op. 73. Obertura Trágica, op. 81.** Philharmonia Orchestra. Director, Otto Klemperer. EMI, 063-00.470. P. V. P.: 440 ptas. **BRAHMS: Sinfonía número 4, en Mi menor, op. 98.** Philharmonia Orchestra. Director, Otto Klemperer. EMI, 063-00.487. P. V. P.: 440 ptas.

Los dos volúmenes reseñados completan la publicación en discos sueltos del ciclo sinfónico de Brahms dirigido por Otto Klemperer; los registros con las **Sinfonías Primera y Tercera**, esta última acoplada con la **Obertura Académica**, fueron comentados en el número 477, del pasado mes de julio. El primero de los dos discos arriba señalados, con la **Segunda Sinfonía** y la **Obertura Trágica**, es para mí una de las cotas más altas de todo el ciclo brahmsiano de Klemperer, pero juzgando la interpretación de la **Sinfonía** en conexión con las otras tres, lo mismo que con la **Cuarta**. Las constantes interpretativas del gran director alemán vuelven a patentizarse otra vez en su lectura de la **Segunda**, desempeñando a todo lo largo de la obra una enorme importancia la dialéctica entre la estructura constructiva y la tensión interior, así como una constante y total fidelidad a la partitura, hecho que, por ejemplo, no ocurre con su lectura de la **Cuarta**, donde resulta caprichoso en los movimientos centrales y absolutamente fiel a lo indicado por Brahms en el último movimiento de la obra (movimiento éste que casi siempre es mal «leído»). Oiganse, por ejemplo, las versiones de Furtwängler, Walter o Giulini). En definitiva, y a pesar de pasajes poco logrados, sobre todo en la **Cuarta**, y dentro de ellas en el movimiento lento, hay que admitir la enorme talla directorial de Klemperer con estas **Sinfonías**, a las que se puede calificar, sin dudar un instante, como de absolutos hitos interpretativos. Vuelvo, no obstante, a reiterar lo expuesto en la crítica del pasado número de RITMO, esto es, que mis preferencias personales se inclinan, hoy por hoy, por el ciclo de Bruno Walter. Y puesto en el caso de tener que adquirir una versión por separado de la **Segunda** y otra de la **Cuarta**, elegiría antes las versiones de Pierre Monteux/Filarmónica de Viena (Segunda) y

Wilhelm Furtwängler/Filarmónica de Berlín (Cuarta). Con relación a la **Obertura Trágica**, según mi particular modo de pensar y sentir, es la versión de Klemperer la que posee una concepción más paralela con el nombre de la obertura, y, consecuentemente, la lectura que tengo como punto de referencia; contrariamente a la poco afortunada versión de la obertura **Académica**, en la **Trágica** acierta plenamente, tanto en la elección de los «tempi» y planificación dinámica y estructural como en la sombría visión conceptual que le imprime a la obra, con lo que, a todo lo largo de la misma, son el aliento y pulsación trágicas las constantes de desarrollo. Los discos, en su aspecto técnico, son sencillamente detestables (vuelvo a citar que en Inglaterra se han hecho reediciones de los mismos, a precio más económico que los discos normales de EMI y conservando su magnífica toma de sonido); aquí, además de no oírse «casi nada», haber distorsión al final de las caras y tener, en general, un prensado comercial, cuestan la friolera de 440 pesetas cada uno. En fin, que cada cual saque sus conclusiones...—E. P. A.

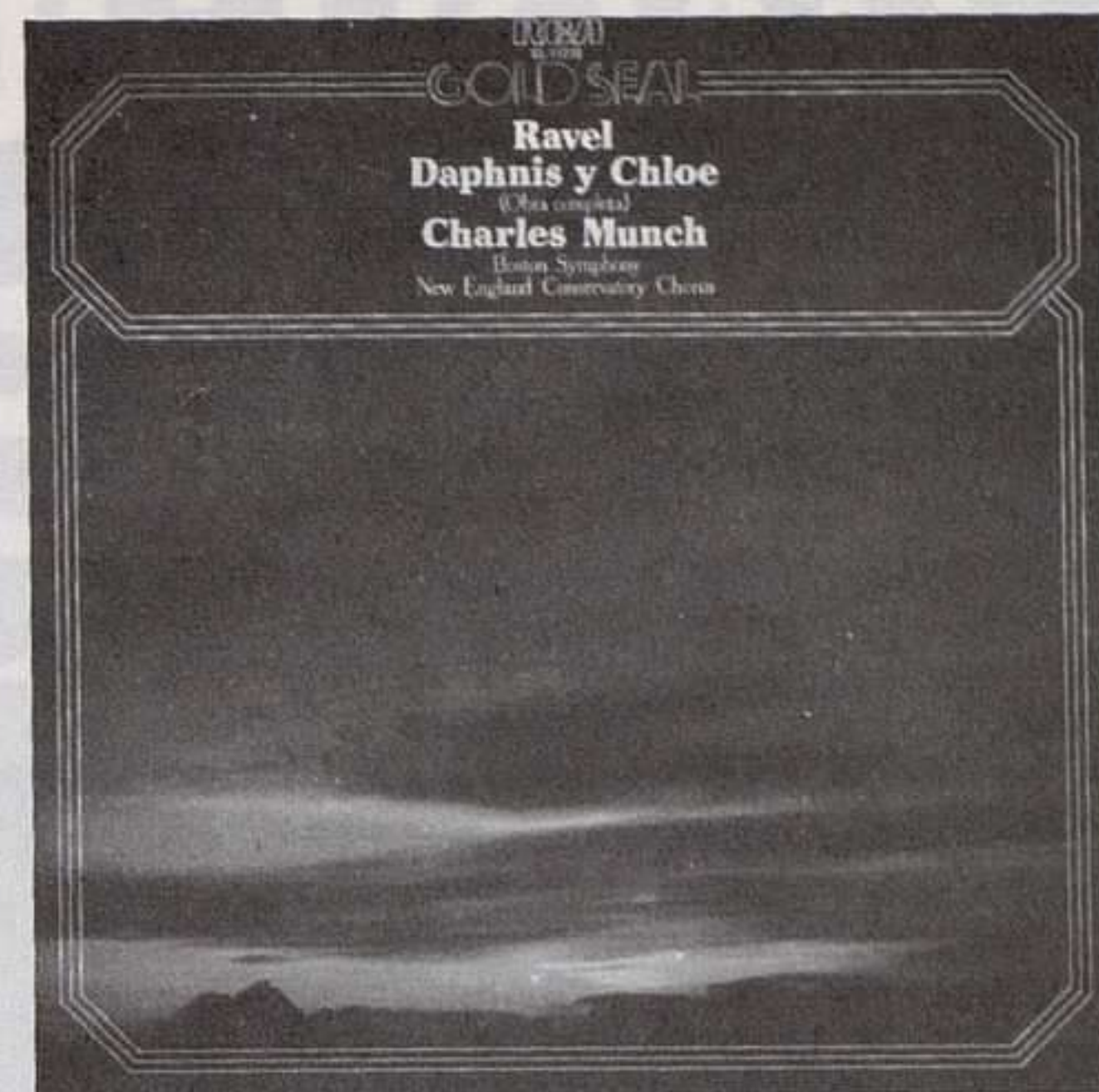
**CHOPIN: los dos Conciertos para piano, op. 11 y op. 21.** Dinorah Varsi, piano. Orquesta Nacional de la Opera de Montecarlo. Director, Jan Krenz. Philips, S - 65 37 006; 285 ptas.

Con este disco, Dinorah Varsi y la Orquesta Nacional de la Opera de Montecarlo añaden una nueva versión —no una más— a las ya numerosas de los **Conciertos** chopinianos.

La buena pianista uruguaya se identifica plenamente con el espíritu romántico, apasionado y aristocrático del misterioso Federico Chopin, y nos ofrece unas excelentes versiones de estos **Conciertos**, tocados con rigurosa justeza y mágica hondura, en el justo centro entre la superficialidad banal y el desmayamiento inocuo.

Conocido es el escaso papel que Chopin otorga a la orquesta en sus **Conciertos para piano**. En este disco —y este es su único aspecto negativo— dicho papel se reduce aún más: la hermosa introducción orquestal a la parte solista desaparece casi, recortada por unas invisibles e implacables tijeras... El heterodoxo procedimiento —muy poco serio— sólo tiene como insuficiente justificación la necesidad de reunir en un único disco las dos obras que se comentan.

En estas condiciones —muy aligerado su ya por sí escaso cometido— se hace difícil juzgar la labor de Jan Krenz y la Orquesta Nacional de la Opera de Montecarlo. Pese a todo, director y Orquesta realizan a la perfección la leve —pero no fácil— tarea de arropar suavemente, desde un justo segundo plano, el bello sonido de Dinorah Varsi.—L. J.-C.



**RAVEL: Daphnis et Chloé (completo).** Coros del Conservatorio de Nueva Inglaterra. Orquesta Sinfónica de Boston. Director, Charles Munch. RCA, GL-11270. P. V. P.: 285 ptas.

Siendo RCA una de las Compañías discográficas que más veces ha intentado la edición en España de series económicas (véanse, por ejemplo, discos de la serie «Victrola» o «Cultura musical», casi todos ellos espléndidos), sin embargo, siempre se daba la paradójica circunstancia de que, justo a los dos o tres meses de salir al mercado, eran automáticamente descatalogados y sin visos de posible reedición. Confiamos que con esta magnífica serie lanzada ahora en España no suceda lo idéntico que con anteriores colecciones. La sinfonía coreográfica **Daphnis et Chloé** ha sido llevada con cierta asiduidad al microsuro (no, desde luego, con la frecuencia de la **Segunda «suite»**), teniendo hoy el aficionado magníficas versiones del «ballet» completo, encabezadas por la que, según algunos, está considerada como modelo, a la hora de elegir un registro de la obra raveliana, de entre todos los existentes; naturalmente, me estoy refiriendo al mágico trabajo de Pierre Monteux (Decca Ace of Diamonds) con la Sinfónica de Londres; su dirección es, sin embargo, desigual y, según mi criterio, no llega al grado de portentosidad y electrizante resultado de conjunto de la absoluta y hasta ahora única e insustituible versión del «ballet» raveliano en disco, que no es otro que el editado por RCA y que motiva el presente comentario. Creo que Charles Munch hizo con esta obra lo idéntico que con la **Sinfonía Fantástica**, de Berlioz, por supuesto bajo perspectivas diferentes, que es convertirla en la versión modelo, a la que siempre habrá que recurrir cuando se hable del **Daphnis** de Ravel en discos. Porque en la dirección de Munch se encuentran factores que existen en otras versiones, pero en éstas con carácter exclusivo, que definen de por sí el trabajo directorial; esto es, que en la lectura de Munch coexisten el equilibrio y la magia de Pierre Monteux; la precisión, riqueza de contrastes y novedad en el enfoque de Pierre Boulez; la acusada sensualidad y captación de atmósfera de Ernest Ansermet y la soberbia técnica de batuta y fogosidad de Seiji Ozawa (todavía no he escuchado la reciente grabación de Lorin Maazel con la Orquesta de Cleveland; confiamos que



Decca la edite pronto en este país), teniendo que añadir, además, al trabajo de Munch una inesperada vigorización anímica, que se halla totalmente ausente de las grabaciones citadas al final de este artículo. A esto hay que sumar una espléndida contribución de la siempre modélica Sinfónica de Boston y una sensual aportación coral de la agrupación del Conservatorio de Nueva Inglaterra. Grabación y prensado, excelentes. Los comentarios de la contracarpeta son, a mi juicio, insuficientes.

**Conclusión:** Versión de referencia y, por si fuera poco, en serie económica. Creo que no hay dudas al respecto.

#### Versiones importantes:

Coros Covent Garden y Sinfónica de Londres. PIERRE MONTEUX (Decca).

Camerata Singers y Filarmónica de Nueva York. PIERRE BOULEZ (CBS).

Coros y Orquesta de Cleveland. LORIN MAAZEL (Decca).

Coros del Festival de Tanglewood y Sinfónica de Boston. SEIJI OZAWA (DG).

E. P. A.

## CAMARA

BEETHOVEN: **Septimino op. 20. Fuga para quinteto de cuerda op. 137.** Conjunto de Cámara de la Filarmónica de Viena. DG, 2530799. 525 ptas.

Cualquiera que haya escuchado varias veces el **Septimino** de Beethoven casi inmediatamente se habrá sentido atraído por el humor desenfadado y la vitalidad que la obra desprende, así como por el especial colorido «camerístico»-sinfónico que resulta de la combinación instrumental que Beethoven pensó para su obra: violín, viola, clarinete, trompa, fagot, violoncello y contrabajo, y que, indudablemente, contribuyó a la gran popularidad de que goza.

Y si esta popularidad del **Septimino** ha hecho que se hayan formado muchos grupos de cámara para interpretarlo, hasta llegar a la desafortunada transcripción para orquesta de Toscanini, ¿qué podemos decir cuando el Conjunto de Cámara de la Filarmónica de Viena se enfrenta a este pentagrama? Tal vez podamos opinar sin miedo que su trabajo es hijo directo del mismo aliento que inspiró el **Septimino**, pues es extraordinario el refinamiento instrumental y la conjunción de sus intérpretes al hacer que las audacias sonoras y las humorísticas melodías fluyan naturales y espontáneas, perfectamente unidas en ese todo que se nos ofrece, y que no es otra cosa que un Beethoven en busca de su propio idioma.

Completa el disco la breve y poco conocida **Fuga op. 137**, para quinteto de cuerda, obra contemporánea de los últimos cuartetos, a cuyo mundo no es ajena en absoluto y que nos es ofrecida en una versión de una gran pureza y sobriedad —la primera, que sepamos—.

**Conclusión:** Absoluta recomendabilidad.—A. M. J.

## INSTRUMENTAL



LISZT, F.: **Estudios trascendentales, Rapsodia húngara número 3, Rapsodia española, Sonata en Si menor, Venezia e Napoli, Vals Mephisto en Do menor.** Lazar Berman, piano. Hispavox, HME 610-100/1/2. 3 Lps. Precio: 1.275 ptas.

Acompañados por un aparato propagandístico infrecuente han aparecido ya algunos discos de otro fenómeno del pianismo ruso: Lazar Berman. Sorpresa sólo a medias, porque ya casi estamos acostumbrados a que de Rusia salga periódicamente un intérprete fuera de serie, demostrando por los resultados la admirable infraestructura musical y docente que existe en aquel país. El repaso de los títulos que arriba se reseñan da idea de la validez de estos tres discos para valorar la dimensión pianística y musical de Berman, por más que el autor interpretado sea solamente uno. En efecto, desde la superficialidad de la **Rapsodia española** hasta la hondura inmarcesible de una de las obras más geniales de todo el piano (la **Sonata en Si menor**), las partituras de Liszt aquí reunidas ofrecen todo tipo de posibilidades para que el intérprete «se retrate» y el oyente forje su idea acerca del pianista.

La mía personal es la de que estamos, efectivamente, ante un pianista asombroso. La facilidad de mecanismo, el abrumador poderío técnico, es lo primero que deslumbra al escuchar los **Estudios**; pero, afortunadamente, al insistir en su audición va cobrando relevancia una enorme musicalidad de fondo, hecha de temperamento y efusión. Estas cualidades se confirman en la **Sonata**, que resulta en la versión de Berman imponente de construcción y de impecable lectura; una gran versión que, además, se ofrece en una sola cara —que supera la media hora de duración—, evitándonos la lamentable interrupción que en otras ocasiones rompe la unidad formal de esta magna obra lisztiana.

El álbum contiene un buen folleto, en el que se tratan las obras interpretadas y se dan unos apuntes generales sobre Liszt, además de la triunfalista presentación del intérprete. El sonido no es todo lo bueno ni todo lo limpio que hubiéramos querido para un contenido tan interesante. Con todo, ésta es una muy notable publicación.—J. L. G. B.

SCHUMANN: **Sonata en sol menor, número 2, op. 22;** dos piezas de **Phantasiestücke.**

SCHUBERT: **Lieder** transcritos por Liszt. Lazar Berman, piano. Hispavox-Melodía, HME 610 - 99; precio, 450 ptas.

En esta interesante grabación, el talento de Lazar Berman nos conduce desde el turbulento universo schumanniano de la **Sonata en Sol menor** hasta el mundo ornamental y virtuoso del Schubert transcrito por Franz Liszt; el registro se completa con dos piezas de las **Phantasiestücke, op. 12.**

La portentosa técnica de Berman se nos muestra aquí con todo su esplendor; las difícilmente igualables facultades del pianista soviético reconducen con suma sencillez los arduos problemas técnicos prodigados generosamente por Schumann en su segunda **Sonata**. Berman interpreta esta extraña obra con poder sonoro y pulcritud mecánica; la limpieza de la ejecución es total, aunque en algunos momentos el sonido pianístico —y esto puede ser imputable a la dirección técnica del registro— no es tan redondo y logrado como el que este mismo intérprete ofrecía en su fabulosa y reciente versión de los **Conciertos** de Liszt con la Deutsche Grammophon. Junto a sus innumerables cualidades técnicas, Berman esgrime otras de carácter exclusivamente musical, conformando una buena versión, convincente, inquieta y apasionada. En concreto, el «Andantino» está servido con mágica suavidad y poética hondura.

Excelentes son, además, las interpretaciones de los cinco «lieder» —no seis, como erróneamente se advierte en la portada— transcritos por el grandilocuente y genial Liszt. Merece la pena oír el bellísimo **Ave María**, donde Berman conjuga con magistral habilidad el inefable encanto de la melodía schubertiana y el barroquismo instrumental del imaginativo músico húngaro.—L. J.-C.

RICHARD STRAUSS: **Sonata en Fa mayor, op. 6, para violoncello y piano.** BEETHOVEN: **Variaciones sobre temas de «La flauta mágica» y «Judas Macabeo».** Mstislav Rostropovich (violoncello). Vasso Devetzi (piano). EMI, 063-02.560. P. V. P.: 450 ptas.

Antes de comentar la sensacional interpretación de las obras que conforman el disco citado incluiré una breve síntesis sobre ambas, dada la infrecuencia de las mismas. Richard Strauss completa su **Sonata op. 6** en 1883, esto es, cuando el compositor contaba diecinueve años y cuando, en consecuencia, su estilo personal todavía no se había hecho patente. El esquema de la obra sigue los modelos de Mendelssohn y Schumann, aunque la utilización de la forma sonata por Richard Strauss es insegura todavía en esta obra. Con todo, la **Sonata** posee una enorme invención rítmica y melódica, un excelente tratamiento en la combinación de ambos instrumentos y un juvenil y tremendo entusiasmo, por lo que, aun no tratándose de una obra maestra, es conveniente conocerla y, por supuesto, interpretada por Rostropovich es obligado es-



# PANTALLAS ACUSTICAS

# PIONEER®

si busca lo mejor



Considere los factores que concurren en una pantalla acústica PIONEER. Compruebe la calidad de sus componentes, garantizada por el mayor fabricante mundial de altavoces, valore la experiencia en producción y su incidencia en conceptos como diseño, acabado, fiabilidad, presencia, robustez. A continuación haga una prueba de escucha. Sin duda preferirá PIONEER.

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

Representado en España por:



**ATAIO\*** INGENIEROS S.A.

DIVISION DE AUDIO

**MADRID-16**

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

**BARCELONA-6**

Ganduxer, 76  
Tel. 211 44 66

**BILBAO-13**

Simón Bolívar, 27  
Tel. 442 20 50

**SEVILLA-11**

Avda. República Argentina, 68-5.º  
Tels. 45 18 30 - 45 25 98

**VALENCIA-8**

Av. del Cid, 2  
Tel. 326 72 00

Especificaciones y diseño sujetos a cambio sin previo aviso.



cucharla. Beethoven compuso innumerables series de variaciones que, a juicio de Ronald Kinloch Anderson, pueden ser divididas en dos grupos: aquellas en que concurren los propósitos más serios (que constituyen algunas de las obras maestras del compositor, como las **Variaciones «Diabelli»**, últimas **Sonatas para piano**, **Novena Sinfonía**, **Cuartetos**, etc.) y las de carácter más ligero, tendentes más a proporcionar placer que a expresar los profundos pensamientos del músico alemán. Según esta clasificación, las dos obras incluidas en el disco pertenecen al segundo grupo, siendo dos de las tres colecciones de variaciones para «cello» y piano que datan de los años 1796 y 1801. Los temas de ambas obras de Händel y Mozart son, en el oratorio **Judas Macabeo**, la melodía «See the conquering hero comes», y en la ópera mozartiana, la canción de «Papageno», «Ein Mädchen oder Weibchen». Las bases estructurales y armónicas de los temas son en cada variación claramente aparentes. En ambas obras el tema es expuesto por el piano, mientras que el violoncello ejecuta la parte grave o media. Las dos concluyen con un «Finale» en compás ternario, en el que distintas variaciones y una «Coda» se ven incorporados. Es difícil juzgar una interpretación lo mismo de Rostropovich que de la pianista Devetzi, pues ambos se compenetraron como pocas veces se haya logrado, en que la Música lo es todo; no hay aquí «divismos» o «actuaciones para la galería» (y eso que ambas obras pueden, erróneamente, inducir a ello). Ambos respiran convicción por cada uno de sus poros. No se pueden señalar, para mí, momentos brillan-

tes o mejor tocados que otros, ya que desde el primer compás se da la impronta del genio interpretativo (los que escucharon a Mstislav Rostropovich, en el Teatro Real, las **Suites** de Bach, pueden comprender fácilmente lo que deseo expresar aquí). Por si fuera poco, el disco posee buen sonido, correcto prensado y excelentes notas en la contracarpeta, de Ronald Kinloch Anderson.—E. P. A.

## RECITALES



FALLA: **Preludios** (Trueba), **Olas gigantes** y **Dios mío, qué solos se quedan los muertos** (Bécquer), **Oración de las madres que tienen a sus hijos en brazos** y **El pan de ronda** (M. Sierra), por

Montserrat Alavedra (soprano) y Manuel Carra (piano). **Melodía** y **Romanza**, por Pedro Corostola («cello») y Manuel Carra (piano). **Canción, Danzas de Gnomos** y **Canto de los remeros del Volga**, por Manuel Carra (piano). RCA, SRL1-2466. Precio: 425 ptas.

Iniciado ya el presente año apareció este disco, fruto de la colaboración entre RCA y RTVE, como último homenaje a Manuel de Falla en su centenario. No soy el único en preferir las obras menores de los grandes maestros a las obras mayores de los músicos carentes de genio: aquéllas vienen a completar nuestro conocimiento del autor, aportando a veces datos o matices de interés inesperado. Este disco, titulado **Inéditos de Manuel de Falla**, cumple esta misión. Por lo demás, la interpretación rebasa cualquier postura «de circunstancias» para convertirse en magnífica exposición a cargo de artistas que siempre —desde mucho antes del centenario— conocieron y quisieron esta música. Citemos primeramente el pianista Manuel Carra, presente a lo largo de todo el disco, como solista o acompañante, espléndido en todo momento. Montserrat Alavedra se desenvuelve con gracia e intencionalidad en tan peligrosas páginas vocales. Finalmente, Pedro Corostola nos ofrece una lectura cálida y tersa de la primeriza **Melodía** y de la **Romanza**.

Las notas de Enrique Franco, asesor musical de la producción, responden a su categoría de máxima autoridad en el tema Falla. El sonido del disco es bueno. En suma, se trata de una publicación de interés muy específico y, en esta línea, perfectamente lograda.—J. L. G. B.

## Las tribulaciones del editor de un álbum para catalogar discos

Orzán, Sociedad Anónima. Auxiliar de la Imagen y del Sonido. Adelaida Muro, 94, La Coruña

Sr. Director de RITMO. Virgen de Aránzazu, número 21, Madrid-34

La Coruña, 31 de octubre de 1977.

Muy señor mío: Hace más de un año se nos ocurrió diseñar y editar un álbum de hojas cambiables para que los coleccionistas de discos o cintas magnéticas pudieran clasificarlos de un modo ordenado. Si lo hicimos fue pensando en que nada semejante se podía encontrar en nuestro país, mientras que en otros se ofrecen al público varios sistemas con el mismo propósito. Por supuesto, también esperábamos obtener algún beneficio económico por nuestro esfuerzo.

En el principio nos hemos dirigido a todos los importantes detallistas de música grabada, y aunque a algunos les hemos vendido unas pocas docenas en total, la respuesta más generalizada ha sido que «el aficionado no se toma la molestia de clasificar sus discos». Y de esta manera aún tenemos unos 500 ejemplares de una edición de 600.

Por todo ello, me estoy tomando la libertad de enviarle por correo separado un ejemplar de este álbum y rogarle que, si usted cree que el libro tiene algún mérito, haga usted una crítica de él en su Revista para ayudarnos en su promoción. Puesto que ya nos hemos dado cuenta de que ésta no es una buena idea comercial, al parecer, estaríamos dispuestos a vender el libro por correo directo a precio especial.

Cualquiera que sea la decisión que usted tome, le ruego que acepte nuestras sinceras gracias por la atención que nos preste y aprovecho esta oportunidad para enviarle un afectuoso saludo.—Gabriel Domínguez.

Carta casi patética la que transcribimos. Examinado el ejemplar del catálogo Orzán, que nos ha sido remitido, comprendemos la decepción y el desaliento de sus autores. Porque no se trata de un producto «amateur», sino de un álbum bien concebido, bien realizado, útil, muy manejable y, lo que es aún más extraño, pensado por alguien en quien se adivina un verdadero amor a la Música y al disco.

El discófilo piensa a menudo en clasificar y catalogar su discoteca, sobre todo cuando ésta empieza a ser numéricamente importante, y a veces ensaya diversos métodos de catalogación, en los que no suele perseverar. Sólo personas muy meticolosas y organizadas, o que disponen de bastante tiempo, consiguen mantener vivo su catálogo. Muchas veces la causa de la interrupción suele ser el exceso de perfeccionismo, el afán por reflejar en la correspondiente ficha «todos» los datos del disco, incluidos algunos subjetivos sobre calidad o interpretación. Pues bien, el catálogo Orzán parte de una idea de simplificación que evita la tentación perfeccionista, sin menoscabo de la clara identificación del disco catalogado.

Se trata de un álbum de hojas intercambiables por el sistema de anillas y de tamaño cuartilla A1. Cada hoja permite la anotación de 24 discos, y el álbum se presenta con hojas suficientes para realizar más de 2.000 anotaciones. Cada anotación permite identificar el autor, el título de la obra y su género, los intérpretes principales, la referencia del disco y su duración. El producto incluye, además, 500 etiquetas adhesivas para numerar los discos, las

equivalencias de la notación musical en alemán, inglés, francés y español, y 22 páginas con instrucciones muy claras sobre el cuidado de una discoteca (limpieza, aguja, almacenamiento) y siete reglas de oro para obtener del catálogo todo su rendimiento, con consejos prácticos y ejemplos expresivos. Hay que insistir, por lo insólito, en que el álbum está hecho con amor al disco y a la cinta (es perfectamente aplicable a ésta, y compatible) clásicos, y que pretende realmente prestar un servicio importante al aficionado. En el lado negativo hay que señalar que se aprecia el largo almacenaje en local que soporta un clima húmedo, y no porque el álbum presente deterioros, que no los tiene, sino porque al hojearlo exhala de él un leve aroma inconfundible, que poco a poco el uso afectuoso y el tiempo irán haciendo desaparecer.

El precio es inferior al de un solo disco de importe normal. En nuestra Redacción, varios compañeros hemos encargado algunos ejemplares para nuestro particular uso. Orzán merece la atención del aficionado español, y no sólo para remediar la casi vergonzosa situación de «stock» que padece el editor, sino para que la iniciativa no se pierda en las simas de la decepción, subsista y sea ampliada.

**Conclusión:** Si ha pensado usted alguna vez en catalogar sus discos o se ha dado por vencido tras la enésima intentona, el catálogo de Orzán puede ayudarle a que a la última sea la vencida. Escriba a Orzán, Adelaida Muro, 94. LA CORUÑA, y dejará de perder el tiempo.—La Redacción.

Las críticas de las Ofertas CBS (aparecidas en el número 474) y EMI se han realizado en esta ocasión sobre ejemplares de prueba, proporcionados por las respectivas Compañías en un plausible afán de facilitar la consecución de

una vieja aspiración de RITMO y de sus lectores: la publicación de los comentarios críticos simultánea o próxima al lanzamiento de las ofertas al mercado. Este procedimiento no puede referirse al producto final tal y como aparece en el

mercado. Sería interesante conocer la opinión de los lectores sobre el tema, y por ello, al advertir el hecho, rogamos que se nos escriba con las sugerencias que se nos quieran hacer.—La Redacción.



# ESTE AÑO REGALE CULTURA CON NUESTRA CAMPAÑA DE NAVIDAD

LE OFRECEMOS 3 COLECCIONES DE DISCOS A PRECIOS ESPECIALES HASTA EL 15 DE ENERO DE 1978



## OBRA INTEGRAL DE BELA BARTOK

Única grabación mundial  
39 LPs. en 10 álbumes

**PRECIO NAVIDAD: 16.380 Ptas.**  
(Normal: 20.475 Ptas.)

## COLECCION DE MUSICA ANTIGUA ESPAÑOLA

Los discos nacionales más premiados internacionalmente  
23 LPs.

**PRECIO NAVIDAD: 9.660 Ptas.**  
(Normal: 12.075 Ptas.)

## GRANDES MUSICOS ESPAÑOLES

FALLA: Homenaje en su centenario  
con las obras más conocidas

ALBENIZ: Iberia  
GRANADOS: Goyescas  
7 LPs. en 3 álbumes

**PRECIO NAVIDAD: 2.100 Ptas.**  
(Normal: 2.800 Ptas.)



**DISCOS HISPAVOX**  
Adquiéralos en su establecimiento habitual



**clivis**  
PUBLICACIONES

Córcega, 619 - Barcelona - 13-  
Tl. 217.84.57-235.87.15

PRESENTA SUS ÚLTIMAS EDICIONES

**FORMACION  
MUSICAL  
EN LA  
EDUCACION  
BASICA**

EL PLAN PROGRESIVO  
INDISPENSABLE PARA  
EL PROFESOR

de MARIA CATEURA MATEU

**TRATADO  
DE  
CONTRAPUNTO  
Tonal y Atonal**

UN ESTUDIO COMPLETO  
DEL CONTRAPUNTO  
LLEGANDO HASTA AL  
DODECAFONISMO

de J. GARCIA GAGO

Además: Más de 450 obras en catálogo:

CORALES - GUITARRA - INFANTILES - ORQUESTA  
CANTO Y PIANO - Etc.

**NOTASET®**

SISTEMA DE DIBUJO MUSICAL A BASE DE  
SIGNOS TRANSFERIBLES

Notación musical con el sistema NOTASET, mostrando notas y signos transferibles.

NOTASET®

**TODOS los signos musicales  
en 8 tamaños distintos**

Conózcalo pidiendo información a:

**E. CLIMENT** - Ediciones musicales  
Córcega, 619 - Barcelona - 13-

También:  
COMPOSICION Y TIRAJE DE SU EDICION MUSICAL



# Hi-Fi para todos

## ASPECTOS DEL SONIDO

2

### MAGNETOFONES

Antes o después, todo aficionado a la Alta Fidelidad llegará a experimentar el deseo de hacer algo más que escuchar sus discos. Es cuando surgen nuevas apetencias: confeccionar sus propios programas, grabar conciertos o experimentar efectos de sonido especiales. Es en este momento cuando aparece la necesidad, o por lo menos la inquietud, de incorporar un magnetófono al equipo de sonido. Otro tipo de motivación en este sentido puede venir representado por la cantidad cada día creciente de grabaciones que solamente se ofrecen al aficionado en forma de cinta; generalmente, estas grabaciones a que aludo suelen tener un interés especial, ya de carácter interpretativo o histórico. Y por si todo esto fuera poco, existe ya la evidencia y, desde luego, una práctica cada vez más generalizada de «archivar» la música en cinta; aunque el precio del archivo aumenta, las ventajas son obvias: mayor comodidad en las audiciones y, sobre todo, una mayor durabilidad, puesto que, indudablemente, el disco peca y se deteriora mucho antes. Aunque en otra ocasión nos ocuparemos con cierta amplitud del tema, el enorme avance tecnológico experimentado últimamente en las máquinas de grabación a «cassette» no ha supuesto en modo alguno el desplazamiento del magnetófono en sentido estricto, es decir, el llamado de carrete abierto, que para muchos puristas de la «Hi-Fi» sigue constituyendo el eslabón máximo en versatilidad, creatividad y prestaciones.

Una característica notable de estos aparatos en el momento actual viene definida por el enorme acercamiento de los modelos «domésticos» a los modelos profesionales; el avance técnico ha sido tal que no es infrecuente encontrar en un modelo de aficionado prestaciones y especificaciones hasta hace poco reservadas a las máquinas de estudio o de laboratorio. Dichas especificaciones comprenden esencialmente tres aspectos o áreas, a saber: respuesta de frecuencia, nivel de ruido y estabilidad mecánica. Estos tres elementos de juicio deben ser considerados cuidadosamente antes de decidirse por un modelo o por otro en el proceso de estudio de las especificaciones facilitadas por los diversos fabricantes. En lo que concierne a la respuesta de frecuencia, los modernos aparatos suelen ofrecer un margen de 30 a 20.000 Hz, con límites de variación en más o en menos de tres decibelios. Es lo que viene a expresarse con la conocida y habitual fórmula «30-20 KHz ( $\pm 3$  dB)», lo que constituye, sin duda, una prestación excelente, y una pequeña variación en el referido margen no introducirá diferencias audibles de sonido. Si, por ejemplo, se considera una máquina con una especificación de respuesta de frecuencia de 40-19 KHz ( $\pm 3$  dB), puede perfectamente transigirse sin menoscabo importante de la calidad «musical» del aparato; pero lo que no es prudente admitir sin más es una cifra de variación de más de 3 dB, ya en más o en menos, puesto que la desviación de nivel 4 en adelante ya resulta perceptible. De todas formas, la inmensa mayoría de los aparatos que se ofrecen hoy en el mercado están dentro de la mayor ortodoxia en lo que concierne a este tipo de exigencias.

Durante muchos años uno de los grandes problemas, incluso a nivel de máquinas profesionales, ha sido el ruido. Sin embargo, se ha llegado a un punto en que la cantidad de ruido que se añade al «programa» por un buen magnetófono es tan pequeña que casi puede afirmarse que nos encontramos ante uno de los métodos de reproducción de sonido más silenciosos que pueden darse, y ello sin la ayuda de los ingenios de reducción de ruido; si además nos valemos de uno de estos aparatos, se obtiene entonces un nivel de confortabilidad en la escucha absolutamente excepcional. Un magnetófono trabajando a 7,5 pulgadas por segundo ofrece normalmente una relación de señal/ruido mejor en la mayoría de los casos que 55 dB, llegándose en algunos modelos a la extraordinaria cifra de 65-66 dB; ello es debido esencialmente al perfeccionamiento progresivo de las cabezas de grabación y reproducción, y a la incorporación de una electrónica ultrasilenciosa.

Otro parámetro de importancia a la hora de calibrar la calidad de un magnetófono es la regularidad de marcha de las distintas velocidades de que disponga el aparato, lo que en términos británicos se conoce con el nombre de «Wow and flutter». Si la oscilación de velocidad es excesiva se producirán unos efectos audibles ciertamente incómodos. Al estado actual de la técnica no debe transigirse con una cifra superior al 0,1 por 100, y existen ya en el mercado algunas máquinas que alcanzan 0,04, cifra que puede

considerarse perfecta desde el punto de vista de que tales niveles de oscilación solamente pueden ser detectados mediante aparatos de medida, y en ningún caso por el oído humano.

La disposición y número de cabezas en un magnetófono constituye igualmente dato de interés, y como mínimo válido es exigible la separación entre cabeza grabadora y cabeza reproductora; es usual que actualmente la mayoría de estos aparatos dispongan de estas dos cabezas por separado, y otra más para borrado de cintas. La división del trabajo entre cabeza grabadora y cabeza reproductora no solamente representa un imperativo para la calidad de las audiciones, sino que simplifica notablemente el diseño técnico de los aparatos, al propio tiempo que implica una mayor durabilidad y resistencia de los mismos. Del mismo modo ha devenido característica esencial del magnetófono como componente «Hi-Fi» la adopción del sistema de tres motores; uno para regulación de las velocidades, otro para avance rápido y el tercero para rebobinado de cinta. Como complemento normal al ya impuesto criterio de los tres motores por separado, el sistema de mandos de las diferentes operaciones de un magnetófono se efectúa ya en gran número de modelos por medio de solenoides; es decir, por control eléctrico y no puramente mecánico; aparte de las ventajas básicas de una mayor facilidad de manejo y de una mayor fiabilidad y duración, este sistema ofrece el regalo adicional de poder emplear un mando a distancia, sobre cuya comodidad y ventaja no es preciso hacer comentario alguno.

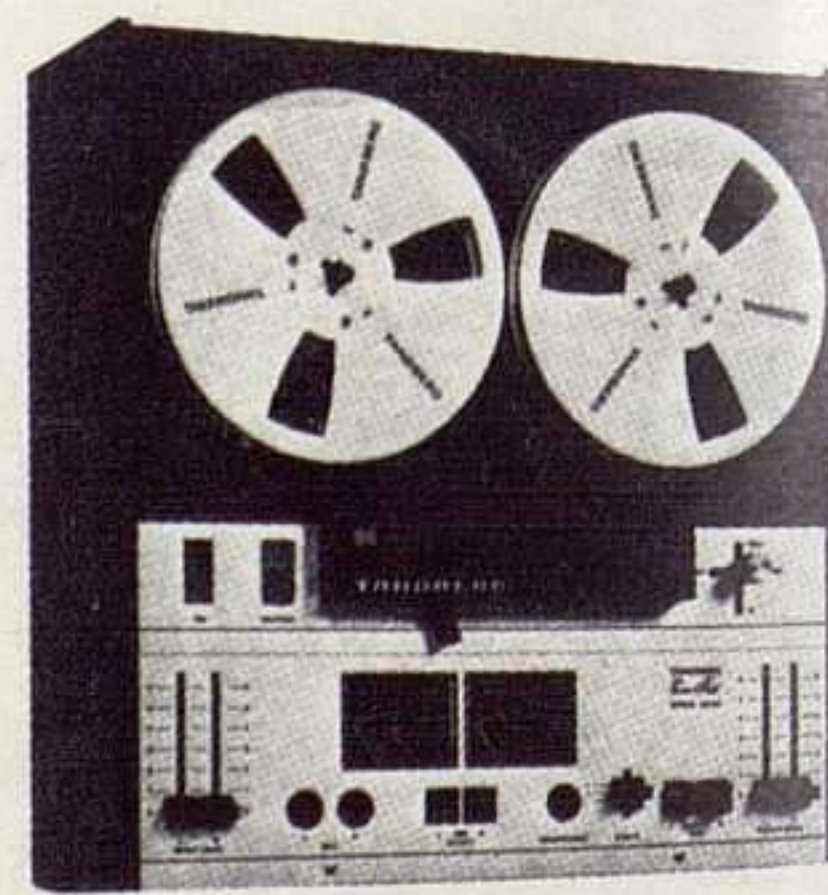
La mayoría de los magnetófonos contienen las velocidades de tres y tres cuartos y siete pulgadas y media. Las mejores prestaciones se obtienen, naturalmente, en las velocidades mayores, y se están ya difundiendo, en particular en el mercado americano, máquinas que incluyen la velocidad de 76 cm. por segundo. Sin embargo, para usos domésticos normales suele bastar generalmente la velocidad de 9,5 cm. Para puristas y exigentes que quieran operar con velocidades superiores hay que recomendar, por razones obvias, aparatos que admitan bobinas de 26,5 cm.

Otro aditamento de que suelen disponer hoy la mayoría de los modelos presentes en el mercado son los indicadores de intensidad de grabación o visores, que permiten al usuario controlar correctamente dicho proceso, con objeto de no llegar a límites de sobremodulación que suponen necesariamente distorsión. Normalmente dichos indicadores responden al esquema normal de visor de aguja; sin embargo, en algunos aparatos puede apreciarse ya la presencia de indicadores por diodos emisores de luz, más fiables, en general, puesto que responden de un modo más rápido a los pasajes musicales de fuerte presencia.

El manejo de un magnetófono no resulta en absoluto complicado, incluso aunque se trate de modelos con plétora de mandos. Normalmente, los mandos que gobiernan la intensidad de la grabación suelen ir por separado, uno para cada canal, sobre todo en los magnetófonos de calidad. Como en el resto de los componentes de Alta Fidelidad, es preciso realizar algunos pequeños trabajos de mantenimiento y limpieza. El polvo y la suciedad son enemigos máximos de la delicada y complicada electrónica de estos aparatos.



Pioneer RT-10-50.



Tandberg 3500X.



Recomiendo en este sentido la tapa de plástico protectora, y del mismo modo la limpieza periódica (cada treinta horas de trabajo, aproximadamente) de las cabezas y demás elementos que entran en contacto con la cinta. El procedimiento de limpieza es por demás sencillo, y generalmente los fabricantes facilitan el correspondiente equipo al efecto junto con la máquina. En el mismo sentido, y como operación de mantenimiento imprescindible, hay que aludir al trabajo de desmagnetización de las cabezas, que hay que efectuar también de forma periódica, teniendo en cuenta que un equipo de cabezas magnetizadas, generalmente, por la proximidad de objetos metálicos, producirá necesariamente distorsión. El desmagnetizador constituye, pues, un instrumento imprescindible para el usuario de un magnetófono. La mayoría de los fabricantes (Akay, Revox, Teac, etc...) disponen de útiles de este tipo.

Parece importante hacer una consideración final en torno a la elección de las cintas. No es prudente elegir sin más cualquier tipo de cinta, aunque ésta sea de calidad óptima, considerada en términos absolutos. Ello es debido a que la mayoría de los aparatos salen de fábrica ya equalizados para un tipo de cinta determinado, que es el que, exactamente, hay que usar si se pretende el mejor

rendimiento del magnetófono. Por ello, el mejor método para la elección correcta del tipo o clase de cinta es atenerse a las normas que al respecto suelen contenerse en el Manual de Instrucciones que acompaña a cada aparato. No obstante, para obviar y simplificar este problema existen modelos que llevan incorporado un selector para equalizar automáticamente el aparato según la cinta que se emplea.

¿Cuál será el futuro del magnetófono, dado el nivel de perfeccionamiento alcanzado? ¿Podrá ser sustituido con ventaja por algún otro ingenio? Esto no parece probable, por lo menos a corto plazo. Ni los lectores a «cassette» ni el más moderno sistema «Elcaset» han movido al ilustre magnetófono de su pedestal en su calidad de «gran señor» de los equipos de reproducción de sonido. Generalmente, este importante personaje del mundo del sonido suele tener un precio elevado, pero su variedad de aplicaciones, su valor como elemento primordial para formar archivos musicales de gran clase y la propia conversión del aficionado a la música en un pequeño «creador» de sus propias producciones hacen de este elemento, no obstante, una de las más felices inversiones que puedan realizarse en materia de componentes.

## CERTAMEN «HI-FI» EN CHICAGO

En el complejo McCormick, de Chicago, ha tenido lugar la edición 1977 de la Feria de la Electrónica, que en esta ocasión ha alcanzado sus mayores cifras tanto en cuanto a número de expositores como a visitantes. Puede hablarse de una manifestación verdaderamente masiva, con más de 700 fabricantes en el propio recinto de la Feria y varios cientos más dispersos en diferentes hoteles y salas de exhibición de la ciudad. Se han batido en este aspecto todos los «record», y si alguna crítica se ha hecho a la organización de la fabulosa muestra ha sido, precisamente, su gigantismo, con las naturales dificultades para dominar su contenido tanto desde el punto de vista de la prensa especializada como de la clientela. Indudablemente, esta experiencia de Chicago no hace sino poner de relieve y constatar una vez más el hecho de que la industria del sonido se ha instalado ya en las más altas esferas del mundo industrial, y resulta por demás elocuente el hecho de que el número de visitantes profesionales a esta muestra (periodistas y comerciantes básicamente) haya rebasado los 50.000. Repasemos de forma concisa algunos ejemplos de lo que se ha presentado en dicha Feria.

Technics exhibió 21 modelos de plataformas giradiscos, entre ellos un cambiadiscos automático, de precio sorprendentemente bajo. BSR presentó su modelo automático Accutrac+6, en el que se reduce sensiblemente el precio del famoso Accutrac 4000, sin reducir el número elevado de funciones y facilidades de este aparato. Otra gama amplia de máquinas giradiscos fue ofrecida por Kenwood, Thorens, Pionner, Sony y otras afamadas marcas del gremio.

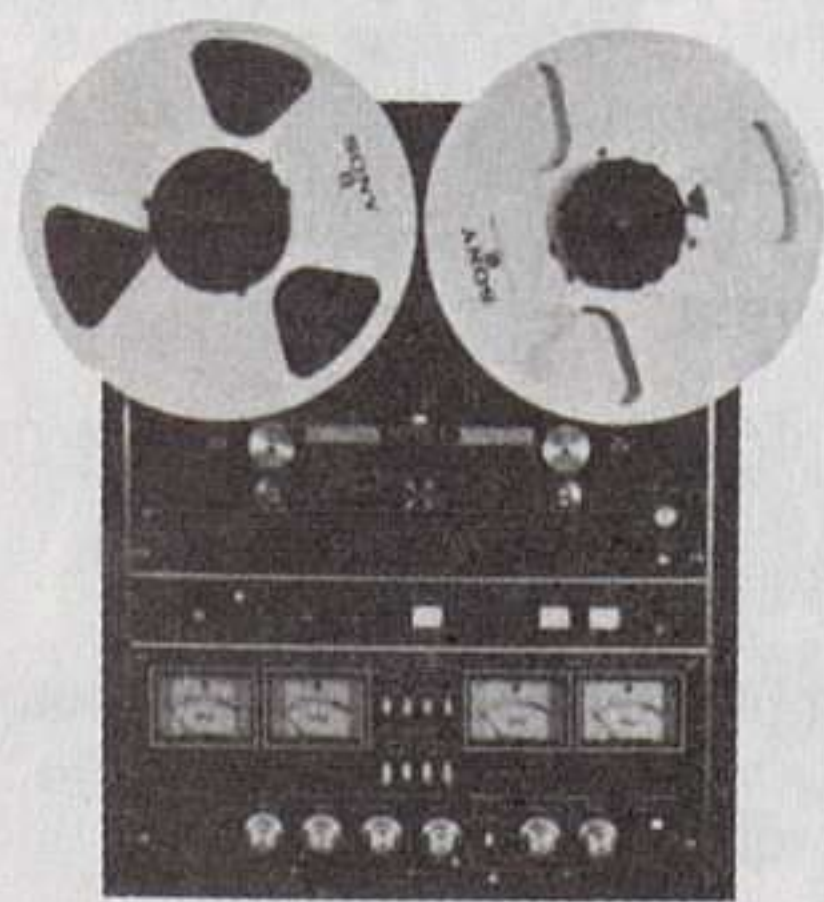
Las platinas a «cassette» han adoptado en un elevado porcentaje el diseño y sistema de carga frontal. La firma 3M presentó a un grupo de periodistas el nuevo tipo de cinta denominado «Metafine», que parece ser está listo para su comercialización inmediata. Este nuevo tipo de cinta emplea partículas puramente metálicas, y el fabricante declara que su capacidad de información es sensiblemente mayor que en los mejores tipos de cinta al uso actualmente. La referida ventaja tiene, sin embargo, una contrapartida: la Metafine es mucho más erosionante que las cintas que conocemos normalmente. Se requiere, por lo tanto, una nueva generación de cabezas de lectura y grabación, así como ciertas revisiones de adaptación en la electrónica de estos aparatos. De todas formas, como siempre, hay quien madruga; Ampex ha presentado ya un prototipo que se adapta con bastante aproximación a los requerimientos técnicos de Metafine; no obstante, según una propia estimación de 3M, han de pasar, como mínimo, dos años hasta que pueda hablarse de una generalización del sistema y de una penetración efectiva en el mundo de los aficionados.

Algunas fechas antes de la apertura de la Feria, Nakamichi dio a conocer un nuevo tipo de cabeza superresistente con una capacidad de duración de más de 10.000 horas, prácticamente sin erosión. Este sensible adelanto ha sido incluido ya en los modelos 1000II y 700II, respectivamente. Igualmente tiene prevista la firma esta innovación para sus futuros modelos de dos cabezas, con lo que se espera obtener un rendimiento y una calidad de prestaciones superior a los actuales modelos que contienen tres cabezas.

El incesante «rallye» de los watios continúa. Marantz anuncia un «receiver» en la línea de los colosos de 250 w.rms por canal; Hitachi, otro receptor de 200 x 2, en régimen continuo, con «picos» de ¡400 w.! Se van incorporando en las etapas de amplificación los llamados FET (transistores a efecto de campo), que sustituyen a los transistores tradicionales, llegándose a cifras de distorsión de 0,003 por 100. Soundcraftsmen, firma famosísima en el campo de los equalizadores, lanza el amplificador de potencia CMA5002 con 2 x 250 w., relación señal/ruido de 105 dB, una excepcional cifra de factor de amortiguamiento y una distorsión armónica inferior a 0,1 por 100. Debe tratarse del complemento ideal como etapa de potencia del preamplificador-equalizador 22-17, también bajo la rúbrica Soundcraftsmen. Al lado de estos colosos americanos y japoneses impresionó por su excepcional calidad musical el británico Radford 2D100 de 2 x 90 w., de reducidas dimensiones y peso. Radford es uno de los grandes de la amplificación y también de los más antiguos; se trata de una firma que ha mantenido siempre sus componentes en la línea de la más alta clase, sin concesión alguna a soluciones de compromiso. La nueva serie profesional de Technics incluye un aparato de acoplamiento directo con una relación señal/ruido de 115 dB. y una tasa de distorsión armónica de 0,0015 por 100; difícilmente se puede ir más lejos. En una línea similar está el amplificador de potencia Spec-4 de Pioneer, con alimentación separada para cada canal.

Como era de esperar, el número de altavoces expuestos en Chicago ha sido impresionante. Baste decir que se han presentado algo más de cien sistemas o concepciones diferentes; decimos sistemas o líneas de fabricación, no modelos, que han sido muchos más. Una unidad que ha causado impresión ha sido el modelo Transar/Atd, de la firma ESS, de grandes dimensiones y precio elevadísimo. El Dr. Heil, autor del proyecto, ha desarrollado esta unidad a través de un nuevo sistema para el altavoz de graves, en combinación con versiones mejoradas de sus ya famosos radiadores de medios y agudos.

En suma, ha sido una muestra gigantesca, fiel exponente de los niveles de consumo Hi-Fi en los Estados Unidos, que representa en términos absolutos más que todos los países de Europa juntos.



Sony TC-854-4.



Revox A-700.



Teac-2340R.



# MUSICA EN ESPAÑA (III)

## SALVADOR BROTONS,

### Premio de Composición de la Orquesta Nacional de España

En la Revista correspondiente al mes de mayo pasado, en gacilla facilitada desde Barcelona se explicaba el impacto que había producido como autor Salvador Brotons en la interpretación de alguna de sus obras en el Ateneo Barcelonés. En la misma decíamos que la opinión general en la sala, donde se encontraban numerosos técnicos de la Música: autores, críticos, etc., era que tenía un gran porvenir si continuaba la trayectoria en sus estudios, y que podría llegar a cotas muy elevadas, dada su juventud y la musicalidad que atesora. Posteriormente le ha sido concedido el premio del concurso organizado por el Patronato de la Orquesta Nacional de España, motivo sobrado para traer a estas páginas el joven valor.

Salvador Brotons Soler, nacido en Barcelona, pero vinculado totalmente a Port de la Selva (Gerona), donde pasa parte del año cuando lo permite su trabajo, descendiente de músicos—su abuelo era un «virtuoso» de la flauta; su padre, miembro de la Orquesta Ciudad de Barcelona, componente del Quinteto Aulos—, empieza a estudiar Música, en 1967, en el Conservatorio Superior de Música, de Barcelona: Piano, Flauta, Armonía, etc. Participa, en Niza, en cursillos especiales para flautistas; su mejor distracción es estudiar Música. Pese a sus dieciocho años, también en la Universidad imparte los estudios de Sicología.

—¿Podría decirnos cómo fue musicalmente 1977 para ti?

—Para mí ha sido muy positivo. El concierto en el Ateneo Barcelonés me estimuló enormemente; no esperaba la repercusión que tuvo. Por otro lado, el haber ganado las oposiciones de la Orquesta del Teatro del Liceo, y para final me presento al concurso de Madrid y gano el primer premio, y el que la obra fuera interpretada por la Orquesta Nacional han sido acontecimientos imborrables para mí.

—Tu dedicación a la composición, ¿desde cuándo empieza?

—Hace aproximadamente cuatro años empecé a componer; en un principio eran obras en un estilo romántico, si se quiere poco original y escritas sólo para piano; quizá los dos últimos años, en que me he dedicado de lleno a escribir para conjuntos de cámara, me hayan hecho evolucionar estilísticamente.

—¿Qué significa para ti el escribir música?

—Primeramente, es una manera de expresarme; después, completar mi formación musical. Además, yo creo que componer llena las ambiciones de todo músico.

—¿Esperabas ganar el concurso?

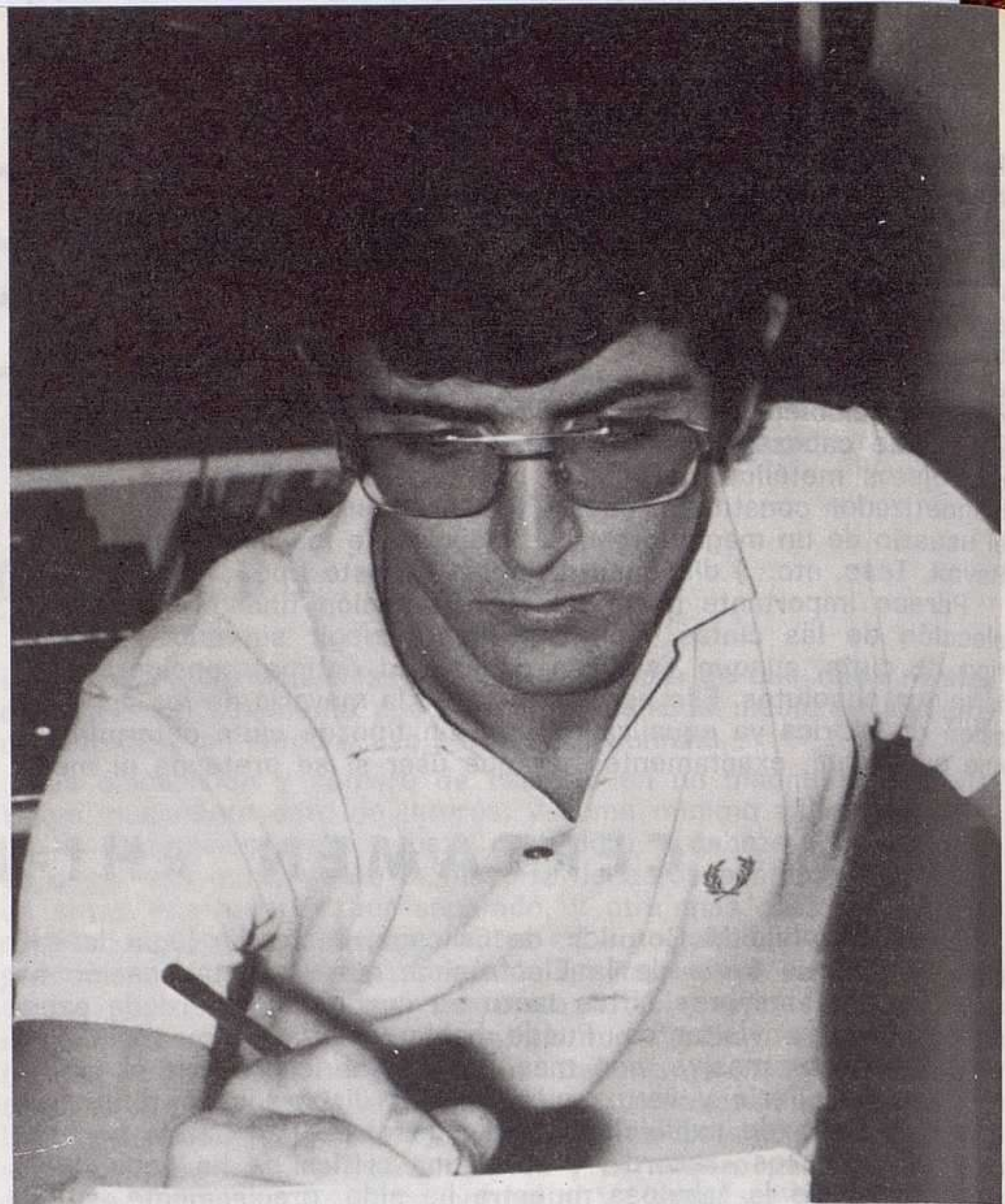
—No, ni mucho menos; crea que estuve muy indeciso hasta última hora, pues veía una cosa difícilísima, el presentar una obra solamente para orquesta de cuerda; me consideraba en inferioridad de posibilidades, posiblemente porque yo veo las cosas desde un ángulo totalmente realista.

—¿Qué te hizo decidir presentarte al concurso?

—Tenía conciencia de que mi obra era interesante, pues así me lo habían dicho algunos profesores; pero, sin duda alguna, lo que verdaderamente me decidió a presentarme fue la limitación de edad (treinta años) que imponía las bases del concurso.

—¿Podrías definirnos qué ha significado para ti el haber ganado el concurso?

—Mucho, muchísimo, pues el ganar a mis dieciocho años un



concurso tan importante ha significado el darme a conocer como compositor; además me estimula mucho para seguir adelante.

—¿Podrías decirnos cómo es tu obra?

—Son cuatro piezas independientes, que forman una pequeña «suite» de carácter muy variado. La primera es una **Elegía**, en la que destaca una gradación ascendente en busca de un climax, para después descender al ambiente inicial. Sigue una **Humoresca**, escrita en diversos cambios de compases, donde predomina el 5/4. Es de carácter rítmico, y como su nombre indica, un poco burlesco. La tercera pieza es un **Nocturno** de gran lirismo, que contrasta con la pieza anterior. La última lleva el título de **Danza**, y es una pieza de ritmo insistente y pronunciado, de particulares efectos y espectacularidad. En el transcurso de la obra los solistas de cada cuerda tienen importantes solos, inclusive el contrabajo.

—¿Y en el aspecto formal?

—No se adapta a ninguna forma clásica, es libre. Sin embargo, se pueden apreciar los temas primarios y secundarios de manera clara y obedeciendo casi siempre las estructuras ternarias.

—¿Por qué escribes en este estilo?

—Sencillamente, porque es el estilo que me gusta, y aunque tengo conciencia de mis influencias, quisiera lograr un lenguaje personal (que, la verdad, considero muy difícil), siempre teniendo en cuenta que, según mi opinión, la finalidad de la música es ser escuchada; es decir, que llegue al auditorio. Ignoro si mi música lo logrará; pero, desde luego, esta es mi intención.

—¿Piensas seguir este estilo o acaso piensas en cambiarlo?

—No lo sé; es posible que vaya evolucionando, como lo he hecho hasta ahora. No obstante, soy partidario de que ante la confusión artística actual cada compositor escriba como guste, con absoluta libertad.

—Eres muy joven, ¿has pensado en ser director de orquesta?

—Sí, me gustaría, y pienso estudiar Dirección; pero no obstante, reconozco que para ser director no es suficiente ser un buen músico, aunque sea primordial, sino que además se necesitan otras muchas cualidades que no sé si las poseo.

—¿Te ha ocurrido alguna anécdota o caso con motivo del premio concedido dentro del mundo de la música?

—Varias (**Riendo.**): en el Conservatorio he tenido que convidar a muchos compañeros de estudios; pero quizá sea el haber llamado a casa una Editorial de música para la edición de la obra; esto sí que no me lo esperaba. Usted sabe que en España la Música sinfónica no se editaba; ahí están las obras de maestros consagrados internacionalmente: Rodrigo, Mompou, Gerard, etcétera, todo editado en el extranjero. Pues ya ve usted, mi obra ya está en la imprenta, y esto en España me ha sorprendido enormemente; hasta que firmé el contrato no me lo creía.

—¿Planes inmediatos?

—Seguir estudiando Composición, Piano y Flauta, alternando mis estudios con salidas al extranjero.

—¿Hasta dónde desearías llegar?

—Hasta donde pueda.

Con la misma sencillez y amabilidad con que nos recibió y con el rostro lleno de satisfacción en sus padres y hermana, dejamos el domicilio de un valor musical que, como dijimos en nuestra Revista, llegará muy lejos.

INGLES



# GRAN TEATRO DEL LICEO, DE BARCELONA

TEMPORADA INVIERNO 1977 - 78

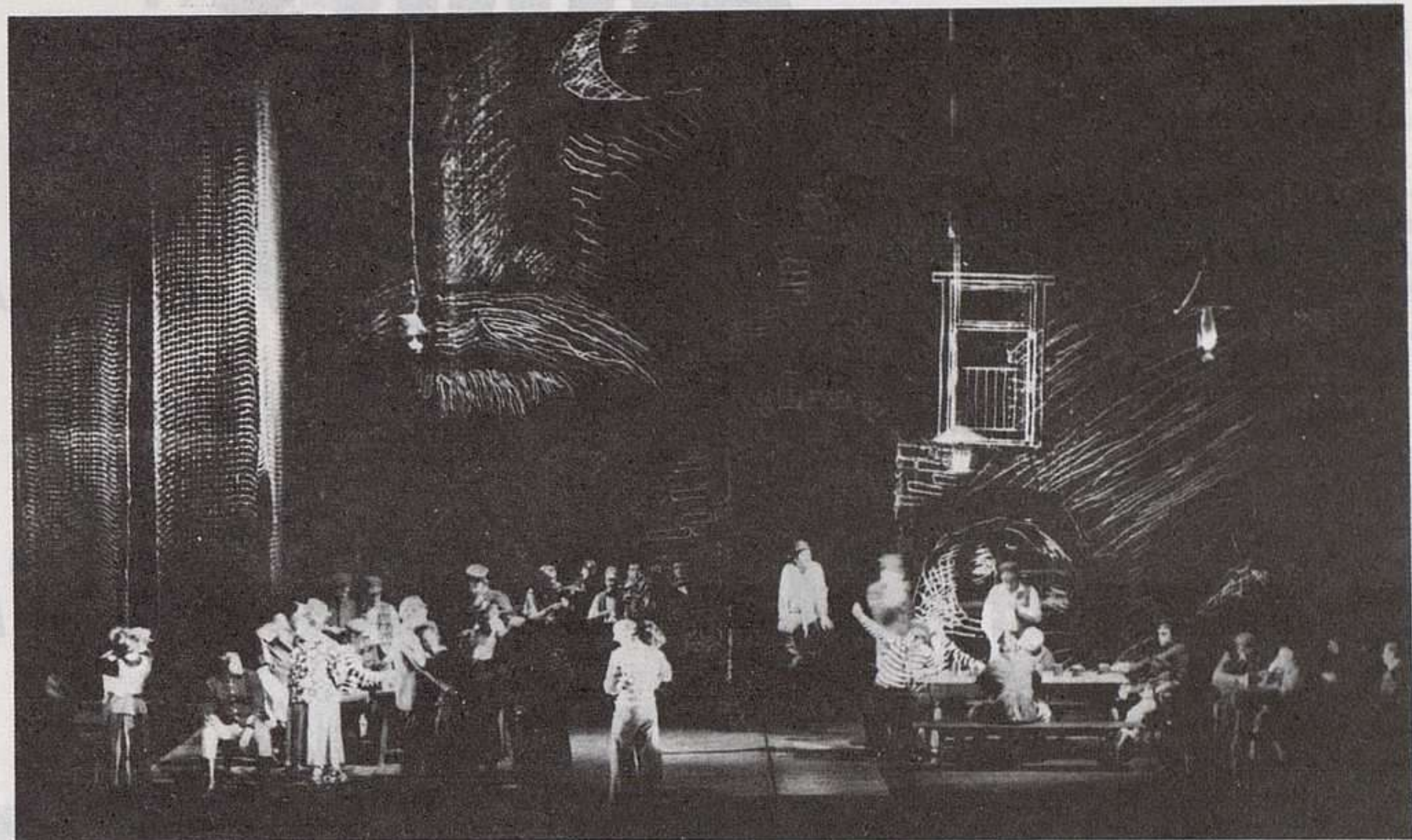
Del 5 de noviembre de 1977 al 28 de febrero de 1978 tendrá lugar la Temporada de Opera del Gran Teatro del Liceo, de Barcelona. Están previstas 67 representaciones de 24 obras de diversos autores. Además de la compañía contratada para esta temporada por el Teatro, intervendrán dos compañías completas de sendos teatros estables: Janacek, de Brno (Checoslovaquia) y Opera de Essen (Alemania). El repertorio es el siguiente: **Fidelio** (Beethoven), **I Puritani** (Bellini), **Wozzeck** (Berg), **Carmen** (Bizet), **Adriana Lecouvreur** (Cilea), **Lucia di Lammermoor** (Donizetti), **Il Campanello** (Donizetti), **Linda de Chamounix** (Donizetti), **Parisina d'Este** (Donizetti), **Andrea Chenier** (Giordano), **Werther** (Massenet), **La Africana** (Meyerbeer), **Un rapto en el serrallo** (Mozart), **Assassinio nella Cattedrale** (Pizzetti), **Guerra y Paz** (Prokofiev), **La Bohème** (Puccini), **Madama Butterfly** (Puccini), **La scala di seta** (Rossini), **El giravolt de maig** (Toldrá), **I due foscari** (Verdi), **Un ballo in maschera** (Verdi), **Aida** (Verdi), **Tannhäuser** (Wagner) y **Tristan e Isolda** (Wagner).

La lista de la compañía se reproduce a continuación:

**Directores de orquesta:** Mathias Aeschbacher, Antonio de Almeida, Francis Balagna, Danilo Belardinelli, Rafael Ferrer, Frantisek Jilek, Eugenio M. Marco, Francesco M. Martini, Francesco Molinari-Pradelli, Giuseppe Morelli, Gerardo Pérez Busquier, Eva Queler, Gian Franco Rivoli, Nicola Rucci, Georg Schäfer, Jan Stych, Charles Vanderzand, Michelangelo Veltri, Nino Verchi, Kurt Wöss y Ottavio Ziino.

**Registas:** Gerard Boireau, Walter Cataldi-Tassoni, Werner M. Esser, Giuseppe Giuliano, Hans Peter Lehmann, Antonello Madau-Díaz, Sofía Marasca, Diego Monjo, Vittorio Patané, Nicola Rossi-Lemeni, Paolo Tomaselli, Flavio Trevisan, Fritz Uhl, Franco Vacchi, Werner Wöss y Gianpaolo Zennaro.

**Sopranos:** Elena Baggione, Maddalena Bonifaccio, Carmen Bustamante, Montserrat Caballé, Antonieta Canarile, Cristina Carlin, María Coronada, Cecilia Fondevila, Silvia Gasset, Edita Gruberoba, María



Wozzeck (Berg).

Carmen Hernández, Melanie Holiday, Jaroslava Janská, Zdenka Kareninoba, Berith Lindholm, Gianna Lollini, Liljana Molnar-Talajic, Rita Orlandi-Malaspina, Jeanette Pilou, Rosetta Pizzo, Jindra Pokorna, Miriam Robbins, Amelia Ruival, Nadia Stefan-Savova, Luciana Serra, Ileana Tarres, Lolita Torrento, Margarita Turner, Miriam Ucelay, María Uriz, Bárbara Vogel, Rose Wagemann y Christine Weidinger.

**«Mezzosopranos»:** Silvia Anderson, Montserrat Aparici, Fiorenza Cossotto, Giuseppina dalle Molle, Joan Grillo, Rosa María Isas, Libuse Lesmanova, Evelia Marcote, Alexandrina Milcheva, María Luisa Nave, Jitka Pavlova, Flora Raffanelli, Daniela Suryova, Dagmar Trabert y Corina Voza.

**Tenores:** Jaime Aragall, Bartolomé Bardaji, Manfred Balsch, Emilio Belaval, Karl-Walter Böhm, Gerd Brenneis, Helge Brillioth, José Carreras, Dietmar Cordan, Plácido Domingo, Wilfried Gahmlich, Eduardo Giménez, Dalmacio González, Alfredo Heilbron, Jiri Holesowsky, Alfredo

Kraus, Vladimir Krejcik, Kimmo Lappalainen, Pedro Lavirgen, Antonio Lluch, Diego Monjo, Jiri Orlejnicek, Ernesto Palacio, Vilen Pribyl, Beniamino Prior, José Ruiz, Josef Strobaneck, Vittorio Terranova, Rudiger Wohlers y Amedeo Zambon.

**Barítonos:** Walter Alberti, Giovanni D'Angelis, Hermann Becht, Stanislav Beckynsky, Franco Bordoni, Frantisek Caban, Manuel Garrido, Vasili Janulako, Frantisek Kunc, Pierre le Hemonet, Karl Heinz Lippe, Rolf Oberste-Brink, Attilio D'Orazi, Gunther Reich, Guillermo Sarabia, Vicente Sardinero, Enric Serra, Giorgio Zaccanaro y John van Zelst.

**Bajos:** Rolf Becker, Antonio Borrás, Vito Brunetti, Gianfranco Casarini, Jindrich Doubek, Vaclav Halir, Jan Hladik, Josef Klan, Peter Lager, Alfredo Mariotti, Ferruccio Mazzoli, Richard Mendenbach, Hans Novack, Richard Novack, Silvano Pagliucca, Dimiter Petkov, Juan Pons, Christian Portainier, Nicola Rossi-Lemeni, Wicus Slabert, Malcom Smith, Jaroslav Soucek, Giorgio Tadeo e Ivo Vinco.

Guerra y Paz (Prokofiev).



## LA COMPAÑÍA DE OPERA DEL TEATRO JANACEK, DE BRNO

Esta compañía checoslovaca pondrá en escena dos obras durante el mes de diciembre: **Guerra y Paz**, estreno en España los días 7, 10 y 11, y **Wozzeck**, los días 13, 15 y 17. Ambos montajes datan del mismo año, 1975, y fueron estrenados en el Teatro Janacek con pocos días de diferencia. El montaje de **Guerra y Paz** se debe a Václav Vezník y Vladimír Landa. Las representaciones barcelonesas estarán dirigidas desde el foso por Jan Stych. Jaroslav Sousek, Jaroslava Janská, Vilem Pribyl, Jiri Olejnicek, Richard Novack, Frantisek Kunz y Daniela Suryova serán los principales intérpretes. Por su parte, la puesta en escena de **Wozzeck** fue realizada por Vaclav Veznik y Ladislav Vycho dil, regista y escenógrafo, respectivamente. La dirección musical en el Liceo estará a cargo de Frantisek Jilek. En el escenario: Frantisek Caban, Vilem Pribyl, Jiri Olejnicek, Vladimir Krejcik, Richard Novack y Zdenka Kareininova. En ambas óperas intervendrán los profesores de la orquesta, el coro y «ballet» del Gran Teatro del Liceo.—F. P. G.





*ea Musical*

## **BIBLIOTECA MUSICAL**



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

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



## TRES ORQUESTAS-TRES DIRECTORES

En un Madrid todavía subdesarrollado musicalmente resulta inusitado que a principios de temporada se celebren tres conciertos a cargo de otras tantas orquestas extranjeras. Y ello, independientemente de la calidad de cada una de ellas. Ni la Sinfónica de Utah, ni la Sinfónica de Bamberg, ni la Filarmónica de Brno son formaciones de primera línea, pero su visita no deja de ser importante, ya que, aunque no han ofrecido nada especial, han mostrado unas cualidades dignas de tener en cuenta, una suma de virtudes y defectos muy interesante, revelando tres estilos distintos, tres formas de hacer música. Estos conciertos y otros del mismo tipo son a veces el único camino que tenemos para aproximarnos a mundos y a conceptos diferentes a los nuestros, en cuanto a la interpretación de la gran forma se refiere. Siempre puede aprenderse algo de otras maneras de ver y sentir la música, aun partiendo de reproducciones imperfectas. Es un modo también de salir de la rutina que comúnmente nos atenaza; de valorar, comparar (que no es malo si se hace con inteligencia), analizar, definir, aclarar y extraer las oportunas conclusiones. No puede tampoco pretenderse que siempre nos visiten los grandes. Las razones, prácticas y presupuestarias, son obvias, aparte de que las enseñanzas serán más ricas cuando exista posibilidad de contrastar, de conocer distintas técnicas y estilos, distintas calidades, distintas ópticas interpretativas. No siempre se aprende más y mejor escuchando a los mismos divos, extasiándose ante ellos como poseedores de la verdad absoluta, aunque la satisfacción estética sea máxima. Al público no se le educa únicamente trayéndole los dulces de las grandes formaciones, a cuyos conciertos asiste en su mayoría por reclamo publicitario. No, al público se le enseña y prepara—para que aprenda también a juzgar y analizar la labor de los grandes— a partir de una planificación general de todas las actividades musicales, de una inteligente selección de programas, solistas y maestros. En el conjunto de manifestaciones, ya organizado, pueden y deben cumplir un interesante papel las visitas de conjuntos foráneos, aunque su calidad no sea grande, de acuerdo con lo ya apuntado, si bien—y lo dicho no lo contradice—debe tenderse a que, dentro de la variedad, aquélla sea lo más alta posible. Nuestras formaciones pueden siempre aprender algo de ellos, tanto artística como burocráticamente, e incluso pueden aprender contemplando los defectos ajenos, que también existen en buena medida. Naturalmente, todo ello compaginado y complementado con los conciertos ordinarios de temporada, y sin que pueda suponer desdoro para la actividad de nuestros músicos y artistas, sobre los que debe recaer siempre la atención y protección oficial (y privada), administrada, eso sí, con bastante más acierto y rigor del habido hasta aquí. Todo ello, aunado, combinado con otros aspectos, formará el espectro de las actividades que debe costear, cuidar y propulsar la Administración.

Descendamos ahora al hecho concreto y estudiemos las características de las tres orquestas citadas y las de sus respectivos directores, que, para no perder la costumbre, han ofrecido programas trillados, sobadísimos en su mayor parte, sin ninguna novedad digna de mención, dejándose pasar así nuevas oportunidades de dar a conocer partituras no degustadas habitualmente por el aficionado. No se trata de montar conciertos centrados únicamente en lo desconocido, sino de equilibrar y plantear los programas con una

# DE MADRID AL CIELO

Por ARTURO REVERTER



## CAL Y ARENA

visión más didáctica, para que, al mismo tiempo que se atrae al público al teatro, se le pueda ir introduciendo paulatinamente en el conocimiento de la música como hecho de cultura, descubriéndole los caminos para profundizar en ella, enseñándole a discernir y a juzgar, dotándole de espíritu crítico. Difícilmente podrá ponerse esto en práctica con programas como los que normalmente se confeccionan (y en base a los que actúan también los conjuntos de fuera), en los que siempre son protagonistas las mismas composiciones y estilos: **Primera** de Mahler, **Séptima** de Beethoven, **Don Juan**, de Strauss; **Segunda** de Brahms...

**Sinfónica de Utah. Abravanel.**—Se trata, como podía esperarse, de un conjunto de nivel medio dentro de los norteamericanos, dotado de las características consustanciales a ellos: claridad, brillantez, cierta agresividad... No alcanza el grado de virtuosismo, la afinación y el equilibrio de las grandes formaciones de su país, pero se encuentra en condiciones de brindar determinado tipo de prestaciones con cierta soltura. Tiene una cuerda sólida, disciplinada, mejor en los graves, con unos violines cortos en número (27) y de

sonoridad relativamente depurada; una madera potente y clara, aunque algo tosca, con un flauta muy bueno; un metal desigual, en el que destacan sobre todo las trompas, empastadas y de bello timbre, un poco cortas de facultades. Peores las trompetas, bastante destempladas; y los trombones y tuba, discretos pero robustos. Falta en la Orquesta homogeneidad, densidad, variedad de resortes, sutileza dinámica y facilidad para cantar. Es un instrumento que en todo caso responde a la voluntad y personalidad de su director, Mauricio Abravanel, un oscuro maestro, de origen griego, que lleva nada menos que treinta años al frente de aquél, después de haberlo creado. Los resultados, a veces sorprendentes en un conjunto en principio modesto, se deben fundamentalmente a él. Ese es su principal y gran mérito. Técnicamente, es un director «antiguo»: partitura permanentemente en el atril, seguida hoja a hoja; brazo derecho amplio y de grandes y algo desmadejados movimientos, con una muñeca nerviosa y excesiva en su irregular forma de marcar; brazo izquierdo indicativo antes que modelador; pies muy fijos; frecuentes inclinaciones de torso... Su apariencia en el podio recuerda un poco a la de un Rieger o un Maticic, y en ocasiones, sobre todo cuando dispara hacia arriba su mano derecha, a un Horenstein. Es, sin embargo, muy distinto a todos ellos desde un punto de vista artístico y estético. Como primera característica habría que destacar en él una general frialdad y una falta de efusión. Su fraseo es muy prosaico y su acentuación, por lo común, primaria, siendo también estrecha su gama dinámica, de «mezzoforte» a «fortissimo». No hay en sus planteamientos ningún tipo de progresión fenomenológica, al realizar una planificación sonora natural y nada elaborada, en la que no existe distinción entre los diferentes tipos de intensidad producidos por los diversos instrumentos: todos tocan al mismo o parecido nivel sonoro, lo que si en algún momento puede evitar innecesarias o exageradas crispaciones, impide normalmente una matización suficientemente rica para poder crear una determinada carga anímica o dotar al edificio sonoro de la estructura precisa que conduzca al «clima». Claro ejemplo de todo lo dicho lo encontramos en la versión escuchada de **Muerte y transfiguración**, traducida de forma muy plana y monocorde, falta de temperatura, de respiración. No se puede comenzar en «mf» esta meditación, a veces casi mística, sobre la existencia; no se puede realizar sin la máxima delicadeza la escalada dinámica final, cuyo «climax» y subsiguiente liberación de tensiones sólo así podrán tener importancia y significación. La conjunción y la aseada reproducción no fueron bastante. Como no lo fueron en la **Sinfonía número 1, «Primavera»**, de Schumann, en la que faltó delicadeza e impulso romántico. Pese al afortunado tercer movimiento, donde hubo exactitud agógica y donde la sonoridad, algo rústica, de la madera proporcionó cierto encanto, tampoco fue satisfactoria la interpretación de la **Segunda** de Brahms, con importantes defectos de planteamiento en el «Allegro non troppo». Lo mejor de los dos conciertos brindados se dio en la honorable exposición de la **Tercera «Suite»** de Bach (al viejo y romántico estilo: con toda la orquesta), y sobre todo en las páginas mahlerianas: «Adagietto» de la **Quinta sinfonía**, ofrecido como regalo, y **Primera sinfonía**. En esta particularmente pudo encajar mejor la frecuente agresividad tímbrica de la orquesta, especialmente en los dos primeros movimientos, en los que predominan algo más los factores





Maurice Abravanel.

descriptivos. Se echó en falta un poco más de claroscuro en el tercero, mientras que el último fue llevado con buen pulso y brío, aunque pudieron apreciarse leves irregularidades agógicas y un descenso en las prestaciones de algunos instrumentistas.

Resulta curioso, a la vista de lo escuchado, que Orquesta y director hayan centrado sus conciertos fundamentalmente en obras románticas o postrománticas cuando, por su estilo y condiciones, no es en ellas en donde pueden encajar mejor. ¡Qué ocasión para haber dado una sinfonía de Ives! Pero no hay que olvidarlo, la rutina manda.

**Sinfónica de Bamberg. Macal.**—Frente al conjunto americano, el alemán se nos muestra menos brillante y poderoso, pero bastante más homogéneo, de sonoridad más oscura y mucho más elástico. Recordemos que fue creado en 1946 y que casi siempre ha estado en manos de directores excelentes. Entre ellos: Knappertsbusch (su primer titular), Kempe, Keilberth, Sawallisch, Jochum y Kertesz. De sus filas se ha nutrido en otro tiempo la Orquesta del Festival de Bayreuth. Hoy ha perdido algunas de sus tradicionales virtudes; la cuerda no posee aquella característica, aterciopelada y cálida densidad, ni la madera aquel encanto casi vienes de que hizo gala en su visita a Madrid del año 1960, al mando de Rudolf Kempe, cualidades que prácticamente brillaron por su ausencia en su posterior viaje a España, siete años después, con el mediocre Heinz Wallberg al frente. No obstante, en la actualidad se nos ha presentado como una formación muy digna de tener en cuenta: cuerda todavía empastada y redonda, algo corta de brillo; vientos muy equilibrados a partir de la dulce calidad de algunos «viejos» atriles de la madera y del buen tono general de los cobres, donde destacan dos sensacionales trompas. Actualmente es su titular el checo Zdenek Macal, quien ha actuado ya varias veces con la Nacional. Músico fácil, superficial, poco refinado. Es un hombre muy nervioso, desasosegado, inquieto, que traslada esta falta de reposo a la Orquesta. Sus versiones son, por ello, ágiles, briosas, poco trabajadas. No cuida el sonido, atiende poco a los planos, ofrece escasa variedad de enfoques y no es en absoluto analítico. Su repertorio gestual es estrecho, basado fundamentalmente en un sempiterno y rítmico movimiento de codos, los dos brazos doblados hacia lo alto a partir de la

horizontal, punteando obsesivamente arriba y abajo. La **Séptima** de Beethoven en sus manos resultó plausible en lo agógico, pero insuficiente en lo dinámico, plana y muy dura de sonido, con un timbal excesivo y una inexplicable falta de control en los metales. La Orquesta respondió estupendamente, en especial trompas y maderas, aunque éstas, lamentablemente, quedaron ahogadas en el desbordamiento de la batuta en ocasiones claves (ejemplo: contrapuntos a la melodía en el «Allegretto»). Vulgar el **Don Juan** y a buen nivel las **Metamorfosis sinfónicas**, de Hindemith, bien construidas, en líneas generales, donde las percusiones mostraron también indudable calidad. Lo mejor del concierto, incluidas las dos trilladas, ruidosas y rutilantes «propinas»: «Preludio» del tercer acto de **Lohengrin** y una **Danza eslava**, de Dvorak.

**Filarmónica de Brno. Pinkas.**—De las tres orquestas, la más floja es ésta, tanto desde el punto de vista técnico como artístico. Conjunto no muy numeroso (en la cuerda: 26 violines, ocho «cellos», siete contrabajos), de sonido gris, sin «garra». Las cuerdas son correctas en la afinación, aunque de ataque no muy seguro; el metal, no especialmente poderoso y acre en las trompetas, mientras que las maderas, sin nada resaltable, cumplen suficientemente. Este tono de cierta palidez es el que puede definir la labor de su director, Jiri Pinkas, hombre ya maduro, correcto y medido de gestos, poseedor de una técnica sobria y bastante eficaz y de un concepto musical lógico, pero a veces insuficientemente elaborado, generalmente anodino y sin carácter. La obra base, la **Cuarta** de Mahler, se nos ofreció, a partir de estos mimbres, en una versión que distó mucho de ser buena, ya que no hubo absoluta lucidez en los planteamientos de la batuta ni dominio técnico en los instrumentistas para que pudieran traducirse con claridad y plenitud los valores tímbricos y dinámicos de la partitura y para resaltar, por otra parte, el falso encantamiento del movimiento inicial, el sarcasmo del segundo y la serenidad cargada de presagios del tercero, «Poco adagio». No se logró tampoco reflejar la terrenal visión del Paraíso del cuarto, en el que la soprano, Anna Kratochvilova, de voz fea, gutural, escasamente afinada, demostró cómo no deben cantarse estos difíciles fragmentos, en los que ha de brillar un candor natural y transparente. Pese a todo lo dicho, esta interpretación tuvo, para mí, un indefinible encanto, mezcla de tosquedad, frescura e ingenuidad; algo de rústica simplicidad perfectamente encajable en el mundo de los «Wunderhorn» [ciclo de canciones de Mahler], cuyo origen, popular, no queda geográficamente muy lejos de la ciudad de Brünn (Brno). Antes de la sinfonía escuchamos una sosa versión de la obertura **Carnaval**, de Dvorak, y un irrelevante y poco conocido **Concierto de trompa** del checo del siglo XVIII Rössler, que sirvió, al menos, para gozar de la buena técnica y bello sonido de Zdenek Divoky.

#### DE NUEVO UN REMEDO

Está visto que **Fidelio**, única ópera de Beethoven, no tiene suerte en Madrid. Después de las poco afortunadas representaciones en pasados festivales de la ópera y del fiasco de Odón Alonso este mismo año, se esperaba con cierto optimismo la versión de concierto de Frühbeck de Burgos, al parecer triunfador en Granada con la obra, si bien «a priori» el reparto no era excesivamente atractivo. Pues bien, hay que apresurarse a decir que Madrid, al menos el de nuestros días



Zdenek Macal.

y nuestros años, sigue sin conocer una traducción de este drama musical verdadera y capaz de resaltar sus valores, de profundizar en sus distintos aspectos. La versión de Frühbeck no mejoró gran cosa a la de Alonso. Aunque parezca mentira. El titular de la Nacional partía de condiciones muy diferentes, sin embargo, ya que planteaba no una representación, con todos sus peligros, sino un concierto (que no deja de tener los suyos). Pero existía un factor fundamental, y era el tiempo, por cuanto que el leonés había accedido al podio de la Zarzuela sin un conocimiento, una preparación y un estudio de la obra, mientras el burgalés había tenido varios meses por delante, e incluso la había montado en el Festival granadino (ignoro si la había dirigido con anterioridad). Desde luego, esta diferencia se notó en el mayor ajuste y orden, en el más claro control de todos los elementos del concierto de la Nacional. Pero en poco más. Frühbeck nos ha dado una versión epidérmica e insubstancial, que no ha pasado de la mera letra. No sólo no ha captado el espíritu (lo que suele acontecerle en más de una ocasión), sino que tampoco ha traducido aquélla con absoluta fidelidad. Llevar toda la obra prendida exclusivamente de las constantes métricas y rítmicas, sin darles un sentido, sin crear tensiones a partir de una inteligente combinación de los distintos valores (y no a base de momentáneos e incoherentes desbordamientos dinámicos, cosa criticable), sin acoplar la música a la letra, sirviendo los diversos matices de ésta plegados en la partitura, son factores que justifican esta opinión. Por ejemplo, para el director español parece ser lo mismo que el coro cante: «¡Libertad! Oh, libertad, ¿volverás de nuevo?», que diga: «Adiós, cálida luz del sol», o que se congratule con el castigo del «malvado Pizarro». Así, todo fue expuesto de la misma tosca y aséptica manera. No hubo contrastes—los que pide Beethoven— en momentos clave, como el «aria» de «Leonora», quien ha de pasar, en su soliloquio, del odio a la esperanza y de ésta a la más apasionada y firme de las decisiones. El fundamental fragmento se interpretó desmayadamente, sin fuego, sin hondura, sin vibración. En líneas generales, toda la obra salió pesada de acentos, gruesa de sonoridad en virtud de esa rara habilidad frühbeckiana para conseguir, particularmente en los «tutti», que suenen todos los instrumentos sin que se perciba ninguno con claridad, lo que aunado a una rítmica muy primaria y a un modo de frasear entre-





Robert Ilosfalvy.

cortado, hace explicable lo borroso de la reproducción y la ausencia de una progresión que otorgue significación auténtica al acontecer dramático, que se muestra así incoherente y sin sentido, quedando por ello la ópera vacía de contenido. Cosa muy grave en obra como ésta, débil de por sí, convencional en lo escénico, pero poderosa, sugerente y especialmente dialéctica en lo musical. Un ejemplo de mala realización fue la propia obertura, nada vigorosa a pesar del «tempo» y de la aparente intensidad dinámica, cuya «coda» fue resuelta por las bravas, con la técnica del chafarrinón. Todo el bello final de la obra, que Frühbeck dirigió, es cierto, con autoridad, firmeza y mando seguro, quedó truncado ante la avalancha enloquecida promovida por él. La ansiada libertad, finalmente otorgada a los prisioneros, el júbilo de todos, la realización de los sueños de «Leonora», son factores que se van fraguando poco a poco, desde el comienzo, para romper en el último cuadro como consecuencia lógica. Por eso hay que exponer con mucho sentido la progresiva evolución de los acontecimientos, ir modelando, matizando cada compás en una lenta escalada hacia la luz, dando el debido reposo a cada frase, a cada intervención solista, orquestal o vocal. La explosión, por ello, sin dejar de ser jubilosa, ha de estar totalmente controlada, acceder como algo lógico y no impuesto. El «maratón» organizado por la batuta, con coro y orquesta gritando a pleno pulmón, no tuvo nada que ver con esto. Si lo que se perseguía era buscar el aplauso, felicidades. Ya sabemos cómo reacciona el público ante las tempestades sonoras, vengan o no a cuento. Cuanto más ruido, mejor.

Bajo esta inclemente y gélida dirección se alinearon una serie de voces muy poco idóneas para sus respectivos cometidos. Excepción hecha quizá de Ana Higuera y Tomás Cabrera, ambos de instrumento muy ligero, por lo que, en principio, pueden convenir a «Marzeline» y «Jaquino», aunque ella, con timbre no bello y muy estudiada emisión, resulte un tanto artificiosa, falta de espontaneidad, demasiado «etérea» para una saludable y simple muchacha, y él haga todavía más descolorido de lo que es al personaje (a mucha distancia de Manuel Cid, bastante más convincente en su intervención en la Zarzuela). Manuel Pérez Bermúdez, alumno, como aquéllos, de la profesora Lola Rodríguez de Aragón, posee una aceptable voz de barítono lírico, de centro muy in-

teresante, ideal para «lied» o cierto tipo de oratorio, pero totalmente inadecuada para un «Pizarro», quien precisa un barítono muy dramático o un bajo cantante para que pueda expresarse su torva personalidad. El español, que dice y entona bien, no existe prácticamente en los graves y es corto arriba, en donde abre en exceso, perdiendo brillo y color a partir del Mi. Es otro caso de desperdicio de una voz, unas facultades y un estilo en un repertorio que no le corresponde. Central también la voz de la polaca Hanna Lisowska, pálida y descolorida «Leonora», que tiene unas cuantas notas realmente bellas, timbradas y redondas. Pero no tiene graves, y su color, de lírico ancha, se difumina a partir del La. Robert Ilosfalvy es un tenor lírico con cuerpo y «squillo», hoy en declive. Esforzado y apretado, con una zona aguda estrecha y deteriorada, aunque todavía con apoyo y colocación, cantó, no obstante, con buen estilo su difícil «aria», sorteando sus escollos con astucia. La mejor voz fue la de Thomas Thomaschke: bonita de color, sonora, timbrada, bien emitida..., pero todavía demasiado joven, sin hacer por completo, sin redondear, sobre todo en la zona aguda. «Rocco» necesita una voz de mayor carácter, de graves más sólidos, un bajo de verdad. Enrique Serra, nasal en la emisión y vulgar en la expresión, fue «Don Fernando». Coro potente y gritón (como se le pedía) y orquesta, demasiado numerosa, tapando a las voces casi siempre, contribuyeron a completar esta pedestre versión de **Fidelio**.

Seguimos sin suerte. La ópera de Beethoven no existió en la Zarzuela. Tampoco en el Real, en donde se la quiso convertir en un paseo militar.

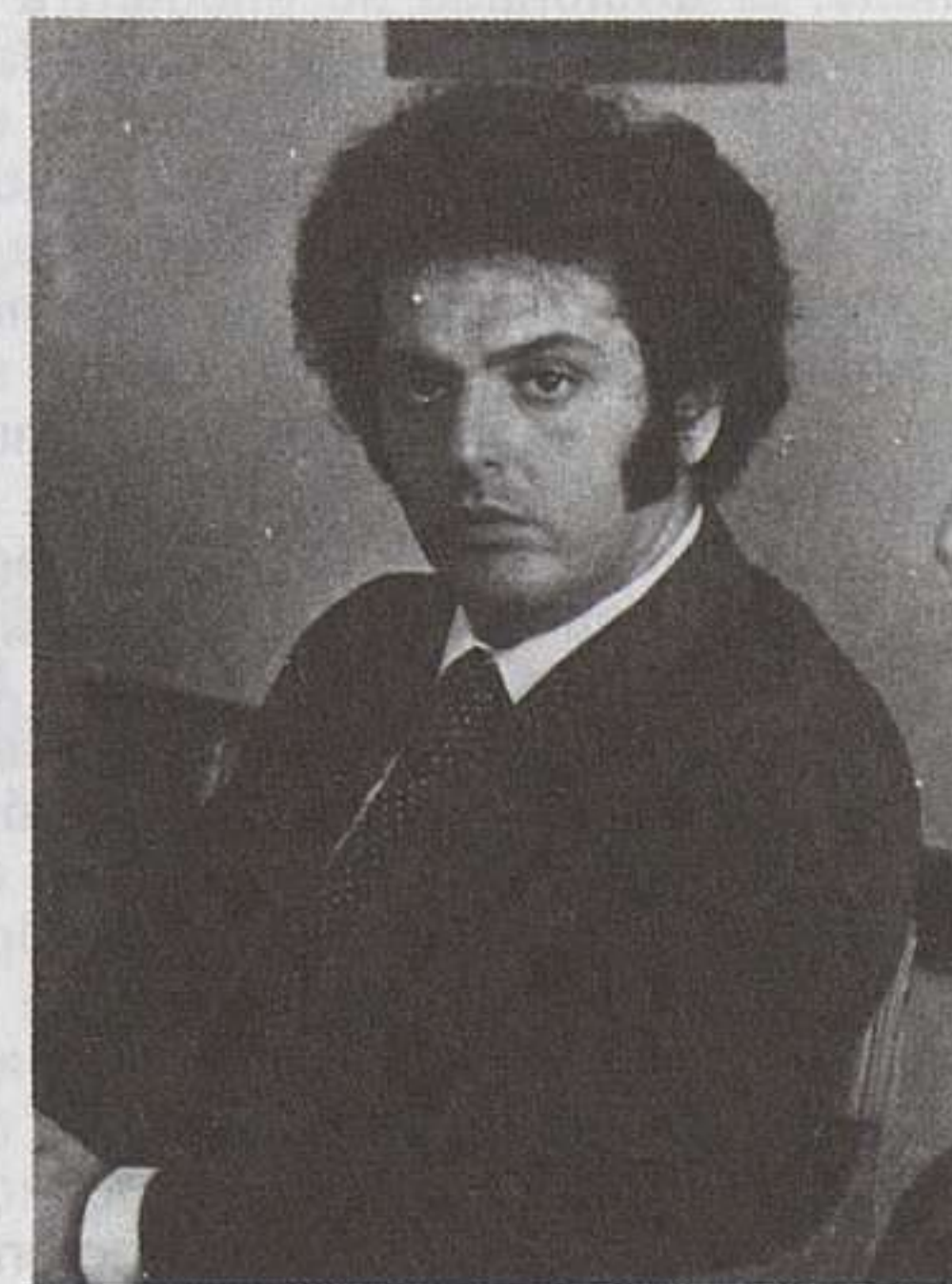
#### «MARATHON» BARENBOIM

Interpretar en tres días consecutivos un recital Schubert con cinco «propinas» y los dos **Conciertos para piano**, de Brahms, en un solo programa es una hazaña. Si además el nivel alcanzado es muy alto, hemos de empezar a quitarnos el sombrero. Este es el gran mérito de Daniel Barenboim. Su actuación con la RTVE puede calificarse, en líneas generales, de excelente, mejorando ampliamente su discutible programa Chopin del año pasado. Su Brahms es hondo, rico en matices, expresivo, dotado de esa sonoridad densa y de ese color cálido tan definitorios del hamburgués, servido con una magnífica técnica para el claroscuro, en base a un inteligente pedal, a una sabia administración del «rubato» y a un «legato» casi perfecto. Milagrosos momentos los logrados por el anglo-argentino en el «Adagio» del **Concierto número 1**, y en particular en el «Andante» y en el «Allegretto grazioso» del **Número 2**. Difícil de mejorar, en verdad, por sonido, elegancia en el fraseo e intención, el peligroso movimiento final de la obra, en «Si bemol mayor», donde la gracia más auténtica y el prodigioso rigor formal se aunaron como en pocas ocasiones. Barenboim es, sin duda, y estas actuaciones suyas nos lo demuestran, una inteligencia musical de primer orden, que construye con lógica y expone con claridad, lo que pudo apreciarse en su traducción del enorme «Maestoso» del **Concierto en Re menor** y de los dos primeros movimientos de la otra composición. He de decir, sin embargo, que, en mi opinión, estos tres fragmentos no tuvieron toda la ferocidad rítmica, anchura dinámica y nitidez que hubieran sido deseables, y que, de lograrse, habrían colocado a la interpretación del pianista en cimas

inaccesibles. No nos encontramos ante un virtuoso mecanicista (ni falta que le hace), sino ante un artista dotado de una magnífica técnica, más que suficiente para poder expresar su rico mundo interior, aunque en determinados instantes no se disimulen ciertas borrosidades o confusionismos entre los planos sonoros de cada mano, o no se eviten roces o fallos de notas (algo que ni los pianistas más «limpios» que en la historia han sido han evitado por completo en estos **Conciertos**). Resaltemos, con todo, la brillantez con que fueron superados los temibles trinos de los primeros movimientos respectivos.

Para acompañar, más aún, para integrarse en verdad con el solista, es preciso contar en estas dos «sinfonías con piano» con una orquesta y una batuta muy especiales. Pese a su buena voluntad y a algunos resultados estimables, no lo fueron ni la RTV ni Enrique García Asensio, quienes realizaron un evidente y meritorio esfuerzo. La dificultad de estas obras no puede salvarse así como así, con unos cuantos y rutinarios ensayos. La coherencia, la flexibilidad, la fluidez sólo se consiguieron, a mi juicio, en el tercer movimiento del **Segundo concierto**, en el que brilló el sonido y la sobriedad de Pedro Corostola. Realmente, fue muy bello su dúo con el piano. En el resto de los movimientos hubo de todo, destacando el vigor impuesto por la batuta en los dos primeros, bastante correctos de ajuste y de dicción, pero poco afortunados en el sonido, casi nunca redondo y por lo común agrio y desempastado. De todas formas, en su conjunto, la versión fue más coherente y equilibrada (la propia obra lo es) que la del **Concierto en Re menor**, que tuvo una reproducción orquestal excesivamente crispada y gritona, un poco en contraste con la serenidad de que en todo momento hizo gala el pianista.

Lo mejor de éste fue, con todo, su versión de los **Impromptus op. 142**, y en especial de los tres de la **Op. 90**, ofrecidos de regalo en su recital Schubert. Belleza de sonido, íntimo y delicado lirismo, transparencia, son virtudes que muy pocos pueden aplicar en tal medida a la interpretación de estas pequeñas obras maestras. Menos incisivo y vigoroso, menos «viés» que el de Brendel, el Schubert de Barenboim—bien expuesto y dosificado asimismo en la magistral **Sonata en Si bemol, D. 960**—, dentro de su elegancia y refinamiento, es igualmente válido.



Daniel Barenboim.



## UN MISTERIOSO CICLO

Es el iniciado el 6 de octubre con un interesante concierto del conjunto austríaco «Die Reihe», dirigido por su fundador, Friedrich Cerha. Este Ciclo de Música Contemporánea, al parecer organizado por el Ministerio de Cultura, se va a celebrar en el salón de actos del Museo Español de Arte Contemporáneo, marco, desde luego, nada adecuado, por su funcionalidad y seca acústica, para escuchar el **Pierrot Lunaire**, de Schoenberg, primera obra brindada. El extraño y sugerente submundo expresionista que describe esta pieza fundamental del atonalismo quedan lejos de la fría y concreta decoración de la sala. María Teresa Escribano, voz solista, se encuentra hoy totalmente incapacitada para servir con rigor y adecuación el «sprechgesang» schoenbergiano, pues no basta para ello tener una correcta dicción alemana. Además hay que interpretar partiendo de la emisión, jugando con los mil matices que pueden extraerse de una técnica de apoyo de la voz, que ha de tener una extensión y una capacidad de modulación extraordinarias. Los buenos instrumentistas que aglutina Cerha, quizá no muy brillantes aquí, dieron después una magnífica demostración de flexibilidad, técnica y gracia en la curiosa y divertida composición de Ligeti, **Aventuras y Nuevas aventuras** (en reali-



Friedrich Cerha.

dad, dos en una), tan próxima al mundo de Kagel y hoy alejada de la estética que cultiva el propio músico húngaro. «Acción teatral imaginaria» la llama Nordwall. Tres solistas vocales, dos mujeres y un hombre, emisores de la más variada gama de sonidos, se enfrentan a un ágil conjunto,

servidor de la acción utilizando los más variados elementos instrumentales. Obra jocosa y, a su modo, crítica, no sólo revela buen humor, sino gran sabiduría musical. El público, al principio, un tanto sorprendido, rió después con ganas.

\* \* \*

Como epílogo lamentable, una noticia, de la que me entero al terminar esta crónica: por razones no explicadas, se elimina del programa de Cristóbal Halffter con la Nacional la anunciada **Cuarta sinfonía** de Ives, obra bellísima. En su lugar, la **Primera sinfonía** de Brahms. ¿Qué ha pasado? No se sabe. Lo cierto es que uno de los programas más interesantes de la temporada, que incluía una de las pocas significativas novedades, queda modificado para mal. Permanece, al menos, la obra de Halffter, **Elegías a la muerte de tres poetas españoles**. Pero hay que insistir en lo absurdo que resulta que un compositor (y no director, aunque dirija, especialmente, sus obras) como Cristóbal Halffter se suba al podio para interpretar, en el Real, en un concierto de abono, una sinfonía tan manida como la de Brahms. Independientemente de la calidad que pueda alcanzar la versión, es necesario resaltar que este hecho está en contradicción con lo que el propio Halffter ha manifestado en otras ocasiones.

A. R.

## CRONICAS NACIONALES

### LA OPERA DE OVIEDO, EN PELIGRO

Más que comentario o crítica a las actuaciones de esta XXX Temporada, me creo en el deber de llamar la atención sobre un hecho importantísimo: la posible desaparición de los festivales operísticos de Oviedo.

Cuando el día 25 de septiembre caía el telón por última vez en el Teatro Campoamor, después de la representación de **Tosca**, última de la serie de esta temporada, el ambiente era de gran pesimismo. ¿Volverían a celebrarse estas sesiones líricas en el año 1978? El Ayuntamiento de Oviedo, organizador a través de su Comisión Municipal de la Opera, ¿estaría dispuesto a patrocinar en lo sucesivo estas temporadas? Los continuos llenos anuales en el Campoamor son como el colofón de todo un año de escuchar la ópera a través de las grabaciones y transmisiones radiofónicas. El aficionado se encuentra «en vivo» con aquellas obras tan conocidas y queridas, y acude una y otra vez a la cita. Durante todo un año conoce ya títulos y repartos del próximo septiembre, los escucha, comenta, «saborea» de antemano. ¿Hay duda, pues, de que la ópera está viva en Asturias y tiene que continuar? Pues bien, se está levantando mucha polvareda en torno al asunto de la supervivencia. Y hay una cosa clarísima, a mi entender: para que no peligren estos Festivales no podemos arriesgarnos a que un Ayuntamiento suspenda la subvención a la ópera, ya que sería acabar con ella. Una Asociación de Amigos de la Opera debe coger el relevo. Y solamente de una manera se podrá continuar escuchando ópera en Oviedo, después de su XXX temporada: cargando todos los gastos sobre el que lo quiera pagar: el gran aficionado asturiano, que estoy seguro pagará el aumento que sea necesario. Si después el Ayuntamiento u otro organismo está dispuesto a conceder alguna subvención, bien venida sea.

A la vista del notable aumento del precio de las localidades de este año, ha sido curiosísimo constatar que sólo han protestado—incluso con la pretensión de hacer una «sentada» a las puertas del Teatro Campoamor—las personas que no van a la ópera ni les interesa en absoluto. Son, sin embargo, muchos los aficionados que se quedan uno y otro año sin poder entrar—y esto hay que solucionarlo—, no porque las localidades sean excesivamente caras, sino porque el Campoamor se llena todos los años en su mayor parte de abonados que por nada de este mundo se desprenderían de su abono. Entonces no creo que se pueda decir que la ópera resulta cara y no puede ir todo el mundo. Es, simplemente, un problema de espacio. ¡No caben más de 1.700 personas en el Campoamor! Habría que ir, pues, a una segunda representación; pero esa sería otra cuestión.

Pero no solamente son estos los problemas; todos los años el espectador se ve sorprendido por alguna sustitución. Este año, que se presentaba excepcional, a última hora se ha anunciado la ausencia más o menos justificada de los tenores José María Carreras y Carlos Cossutta y la no justificada de Cappuccilli o del bajo Foiani, esperados por todos después de sus grandes actuaciones anteriores, menos Cossutta, que debutaría en Oviedo. Y el aficionado se cansa de estas informalidades. Este año los precios aumentaron exageradamente con el pretexto de los grandes repartos (el de **Don Carlos** era verdaderamente excepcional), y a la hora de la verdad ha resultado uno de tantos. El teatro lleno en todas las representaciones indica el interés, la gran afición de los asturianos, a los que no se les debe defraudar. Si este año hemos pagado la exagerada subida de precios sin protestas, creo que merecemos un trato muy diferente, haciendo cumplir sus con-

tratos a quienes, después de Bilbao, dan media vuelta y no quieren actuar en Oviedo, ignoramos por qué. (De Cappuccilli se asegurada que cantaría, en esas mismas fechas, con Plácido Domingo, en algún lugar de Europa.) Este de las sustituciones es otro problema no menos grave, que la Organización no debe consentir.

Como se ve, hay grandes nubarrones en el horizonte lírico. Esperamos que se encuentren soluciones urgentes y eficaces por quienes pueden y deben hacerlo: los propios aficionados asturianos. Y he dicho «asturianos» y no «ovetenses», como muchos, incluso críticos, dicen; pues de los principales puntos de la provincia llegan a Oviedo a esta cita lírica en el Teatro Campoamor cientos de aficionados que forman, junto con los de la capital, uno de los núcleos líricos más importantes de España.

Ya muy poco puedo decir—por razón de espacio—, de los seis títulos de que se compuso el cartel operístico de esta XXX Temporada. Solamente la ópera **Attila**—estreno en el Campoamor—era de inclusión infrecuente; el resto fueron de repertorio. **Don Carlo, Il trovatore, L'elisir d'amore, Attila, Andrea Chenier y Tosca** han tenido interpretaciones muy diversas, muy irregulares, debido en gran parte, y en mi opinión, a que al quedar solamente cuatro «grandes»—la soprano Katia Ricciarelli, la «mezzo» Cossotto, el tenor Plácido Domingo y el bajo Raimondi—, han tenido que compartir los repartos con cantantes de mucha menos categoría. El «divo», en estos casos, no se emplea a fondo, como lo haría si se acompañara de otros cantantes de su talla. Mencionaremos, por tanto, sólo lo más sobresaliente. Así, por ejemplo, la magistral interpretación, de antología, de Fiorenza Cossotto en el «rôle» de «Azucena» de **Il trovatore**, quizá el mejor y más completo que hayamos escuchado en el Campoamor; la muy



convinciente del «Felipe II» de Raimondi, en la ópera **Don Carlo**, en la que nos convenció también nuestro barítono Vicente Sardinero sustituyendo a Cappuccilli. **Attila** ha estado también muy bien servida por la gran voz del bajo Raimondi como protagonista. La ópera que ha sido mejor interpretada en su conjunto, con una gran igualdad en todos y cada uno de sus componentes, ha sido **L'elisir d'amore**, en la que, no obstante, yo destacaría la exquisita actuación de la soprano Rosetta Pizzo, poseedora de una voz hermosa de timbre, que ha cantado con gran afinación y extraordinario gusto.

El protagonismo de las dos últimas óperas —**Andrea Chenier** y **Tosca**— estuvo encomendado al tan esperado Plácido Domingo, que debutaba en Oviedo. Los nervios (?) han hecho su aparición en la primera de las óperas, teniendo que retirarse Domingo, nada más iniciada su actuación, unos momentos. La representación, no obstante, no ha ido después por el camino que todos esperábamos, logran-

do una versión, en general, más bien mediocre. Se desquitó a los dos días —última ópera del Festival—, con el éxito ruidosísimo alcanzado en la representación de **Tosca**, en donde tuvo que «bisar» el «adiós a la vida».

Una mención para terminar, especialísima, al Coro Nacional, que un año más ha sido sostén, cimiento, protagonista a veces en esta temporada, tan necesitada no hace mucho todavía, de elemento tan importante. Hacemos votos por que contemos ya siempre con ellos.

Y, ¡cómo no!, dar la enhorabuena a nuestra Orquesta de Cámara de Asturias, aumentada con profesores de Madrid, precisamente por su condición «de cámara»; han sido también ellos pilar indispensable sobre el que se asienta la temporada. Lejos, afortunadamente, de aquellas improvisaciones de no hace mucho, hoy la Orquesta se prepara meses antes bajo la dirección de Benito Lauret, a quien hay que agradecer esta buena preparación. Espera-

mos también su participación en ediciones futuras.

Como anticipo a la temporada musical asturiana diremos brevemente que en Gijón se ha celebrado una Semana Musical del 24 al 30 de octubre, para inaugurar, ¡por fin!, la sala de conciertos que la ciudad necesitaba. En la sala del Ateneo Jovellanos han celebrado esos días sus conciertos las principales Sociedades musicales de Gijón: la Sociedad Filarmónica, AGAL (Asociación Gijonesa de Amigos de Lirica), Coral Polifónica Gijonesa y el propio Ateneo Jovellanos. En nuestra próxima crónica informaremos de todo ello.

Así como también escribiremos sobre los conciertos que la Sociedad Filarmónica de Oviedo tiene ya programados: inauguración de la temporada con la Orquesta Sinfónica de Brno, la de Cámara Paul Kuentz, el pianista cubano Horacio Gutiérrez, Noneto Checo y otro conjunto checo, la Orquesta de Cámara de Pardubice. Todo para este último trimestre del año.—**PEDRO LUIS MENENDEZ.**

## VALENCIA: INICIACION DE LA TEMPORADA

**ORQUESTA MUNICIPAL.**—No ha sido brillante el comienzo de esta temporada, ya que por no tener Valencia ese «auditorium» o palacio de la Música, que a estas alturas es una vergüenza que los unos por los otros aún no se haya construido (¡y va para largo!, que es lo peor), nuestra sufrida Orquesta Municipal, que tenía previsto un atractivo concierto inaugural con la participación del gran pianista Dimitri Bashkírov, vio desbaratado su noble proyecto, ya que el Teatro Principal —donde estaba anunciado el concierto— «desahució» a la Orquesta para dar paso a una mediocre revista «sexy». Demencial, vamos. Entonces nuestra implorante Orquesta tuvo que adelantar dos días su concierto previsto, pero, claro, sin el pianista aludido, y teniendo que improvisar otro programa, a base de obras de archirepatorio: **El amor brujo**, **Los pinos de Roma**, una obertura de Weber... El público, en buena parte, ni se enteró de este precipitado e inesperado adelantamiento y cambio de programa, con lo que el inicio de esta temporada de nuestra Orquesta ha sido para «cubrirnos de gloria», pese a la buena voluntad e indudable oficio de los músicos y su director—subdirector, pechando como director—, José M.ª Cervera Collado, que resolvió la papeleta favorablemente, denotando ese interés y entusiasmo que, gracias a Dios, no destruyen todos los obstáculos que la música encuentra en esta capital, que —como decía el amigo López-Chavarri en uno de sus más certeros y acusadores artículos en **Las Provincias**— «¿Vivimos en Valencia o en una ciudad de tercer orden del Zaire?». Censurando con argumentos irrefutables que no se respeten las fechas previstas para los conciertos de nuestra Orquesta, desbaratando su programación, perjudicando al público melómano y dañando seriamente nuestra actividad musical, que debiera estar por encima de cualquier actuación revisteril de mucha carne y poco seso. En fin, esperemos que «los de arriba» tomen en serio a la Orquesta Municipal, al público aficionado, a la cultura musical valenciana —si es que de veras la desean, cosa bastante dudosa—, y que en el próximo número pueda ser nuestro comentario menos amargo y descorazonador que hoy.

**SOCIEDAD FILARMONICA.**—Fue esta entidad —bien organizada y con su buen

criterio selectivo de siempre— la que nos brindó la actuación del gran pianista Dimitri Bashkírov, en un expresivo recital Schumann, en que no había ni el **Carnaval**, ni las **Escenas de niños**, ni los **Estudios sinfónicos**; es decir, un programa con obras difíciles y poco escuchadas, tales como **Intermezzi, op. 4; Romanza, op. 28; Davidsbündlertanze, op. 6**, y la **Sonata, op. 11**, que pusieron de relieve el virtuosismo de este extraordinario pianista, que fue muy aplaudido.

**ORQUESTA DE CAMARA.**—Brillante inicio de la temporada con un programa selectísimo, que comprendía una «suite» de Corelli, el **Concierto en Fa mayor**, de Stamitz; **Aria y gavota**, de Bach, y la deliciosa «Suite» en Si menor para flauta y orquesta, que tuvo como eficaz solista a la joven flautista Cisca Van Praag, que ofreció una versión excelente, siendo muy aplaudida, junto con el director, Daniel Albir Gordillo, y la Orquesta, que tan buenos conciertos nos brinda siempre.—**LUIS MARTINEZ RICHARD.**

### EL MUNDO DISCOGRAFICO



# VEIGA

**OFERTAS Primavera e Invierno**  
**Catálogos de todas las Marcas**  
**Descuento 15%.**

**Discos descatalogados,**  
**disponemos todo el año**

Hortaleza, 62

Teléfs.: 231 52 39 - 231 09 54

MADRID



# 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



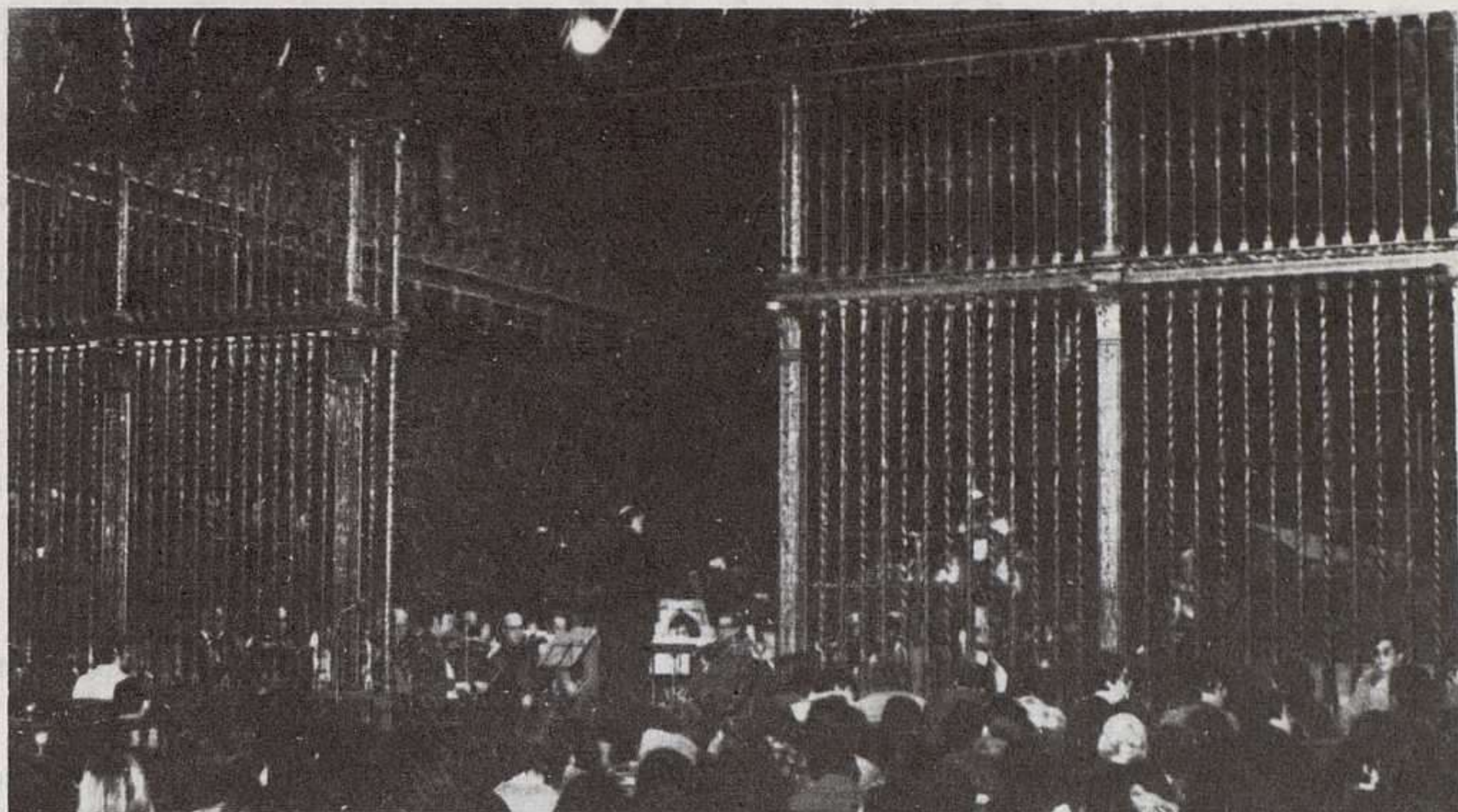
# Cinco años al servicio de la Música

## Obra cultural de la Caja de Ahorros Provincial San Fernando, de Sevilla

Relacionar aquí el despliegue de conciertos y el impulso vital que ha dado a las provincias de Sevilla y Huelva en los últimos tiempos, a través de los distintos ciclos desarrollados, la Caja de Ahorros Provincial San Fernando, de Sevilla, sería tarea prácticamente imposible. Los Servicios de Acción Cultural de esta entidad se han planteado desde el principio una política musical fijando la atención en realizar sus conciertos o ciclos con un fondo de contenido pedagógico y en facetas no divulgadas por las entidades filarmónicas tradicionales: «Música de la Catedral Hispalense», «Música Contemporánea», «Música Sacra en la Colegiata de Osuna», «Ciclo del Renacimiento al siglo XX», etc. Pero los más importantes son quizás esos treinta pueblos sevillanos y de la provincia de Huelva que rigurosamente van recibiendo esa cultura musical a través de series de conciertos, precedidos siempre de una introducción hablada, y que abarcan los más variados aspectos de la historia de la Música, que cada temporada van siendo acogidos con más interés por los respectivos auditorios, que en ocasiones llegan a superar el millar de asistentes. Todas las sesiones son rigurosamente seleccionadas y pensadas, imponiéndose una alta calidad, no buscando el espectáculo y sí el contenido pedagógico.

En el presente curso de 1977-78 se celebra en Sevilla capital el «III Ciclo de Música Contemporánea» (finales de enero y principios de febrero), con conferencia inaugural a cargo de Xavier Montsalvatge, y disertaciones de Tomás Marco sobre la guitarra en la música actual, con el estreno sevillano de su concierto **Guadiana**; Luis de Pablo presentará su reciente composición para las «Grutas de las Maravillas», de Aracena, y Miguel Alonso hablará de la música religiosa en el siglo XX. La música en directo estará representada por un concierto de órgano en la Catedral, los Solistas de Colonia, bajo

Uno de los carteles anunciadores de los conciertos.



Conciertos en la Catedral para escolares.

la dirección del maestro Albert Kocsis; recitales de la soprano Montserrat Alavedra con Miguel Zanetti, y del viola Emilio Mateu, con Luciano G. Sarmiento; el Dúo de piano Angeles Rentería-Jacinto Matute; cerrando el ciclo, la Orquesta de Cámara de Praga. El recorrido de compositores parte en esta próxima edición de Debussy hasta las últimas obras de nuestros compositores de vanguardia. En contraposición con la estética anterior, en diciembre se desarrollará un curso sobre música antigua andaluza, con un programa de gran interés.

Asimismo se ha iniciado en octubre pasado una nueva serie de actuaciones denominada «Viernes Musicales de la Caja de Ahorros», con sobresaliente actuación de la Orquesta de Cámara de Polonia, y por cuya programa desfilarán, entre otros, Jorge Demus (recital Schubert), Cuarteto Numen, Quinteto de Praga, las Orquestas de Cluj y Leos Janacek, Cuarteto de Kosice, etc. Destacamos el «Marathon Beethoven», con seis horas de du-

ración y con base fundamental en la Orquesta Bética Filarmónica de Sevilla, bajo la dirección de Luis Izquierdo, colaborando dos coros sevillanos, el de la Universidad y Asociación Coral, el Trío Haydn, de Austria; los pianistas Abbey Simon y Jacinto Matute, el crítico Antonio Fernández-Cid y el violinista Gonçal Comellas. El programa, que se desarrollará con la colaboración del Teatro Nacional Lope de Vega, será el siguiente:

**Séptima sinfonía, Sonata «Appassionata», siete Bagatelas, Sonata «primavera», Sonata en La mayor (violoncelo), Trío op. 70, Concierto «Emperador», Concierto para violín, «Egmont», Triple concierto y la Fantasia para piano, coros y orquesta.**

En las treinta localidades de provincia, y dentro de diversos ciclos, que van desde «Grandes Intérpretes» hasta recitales-conferencias de flamenco, la Obra Cultural de la Caja de Ahorros Provincial San Fernando, de Sevilla, ha programado cerca de doscientas actuaciones musicales para el presente curso.—S. G.

## ORQUESTA BETICA FILARMONICA

Bajo la colaboración del Teatro Nacional Lope de Vega y el propio fondo económico de la misma Agrupación, procedente de las últimas subvenciones estatal y municipal, la Orquesta de Sevilla aborda nuevamente la aventura de la supervivencia, con la programación de un concierto mensual (hasta donde llegar se pueda) y la repetición del mismo en un nuevo «Ciclo de Información Musical», especialmente dirigido a los estudiantes en forma de «conferencia-concierto-colquio».

El primer concierto, celebrado el pasado 8 de octubre, contenía el aliciente importante de la presentación en Sevilla del violinista chino Chou-Liang Lin, reciente triunfador del premio «Reina Sofía», y que interpretó con la Orquesta Bética Filarmónica bajo la dirección de su titular, Luis Izquierdo, el **Concierto número 3 de Saint Saëns** en una espléndida versión, destacando sobre su ejecución virtuosista la extraordinaria profundidad musical del joven violinista.

El programa incluía la «Obertura» de **Las Bodas de Fígaro** y la **Octava sinfonía, op. 88**, de Dvorak; la Orquesta ofreció correctas versiones, muy meritorias por los

medios en que se tiene que desarrollar, apreciándose la paciente y efectiva labor del director titular y sus dirigidos. El público, muy numeroso, así lo apreció con unas nutridas y largas ovaciones, que hicieron aparecer repetidas veces al maestro, y que éste compartió con los profesores.

Se anuncian interesantes programas, con la participación de solistas de gran nombre y prestigio a lo largo del Curso, y en espera de soluciones prontas y efectivas para que la Orquesta Bética Filarmónica llegue a desarrollarse artísticamente de manera definitiva.

Destacados éxitos han tenido los conciertos organizados por la Caja de Ahorros Provincial San Fernando, de Sevilla, en la iglesia del Salvador. Las Juventudes Musicales anuncian numerosos recitales en fechas próximas, habiendo tenido destacado relieve su concierto de apertura de curso, a cargo del Trío Mendelssohn. En la Universidad, el Instituto Italiano de Cultura, a través de la Sociedad Dante, en colaboración de la Cátedra Cristóbal de Morales, presentó por primera vez en España a la joven pianista Paola Barbera.—S. G.



21 de marzo al 5 de abril de 1977

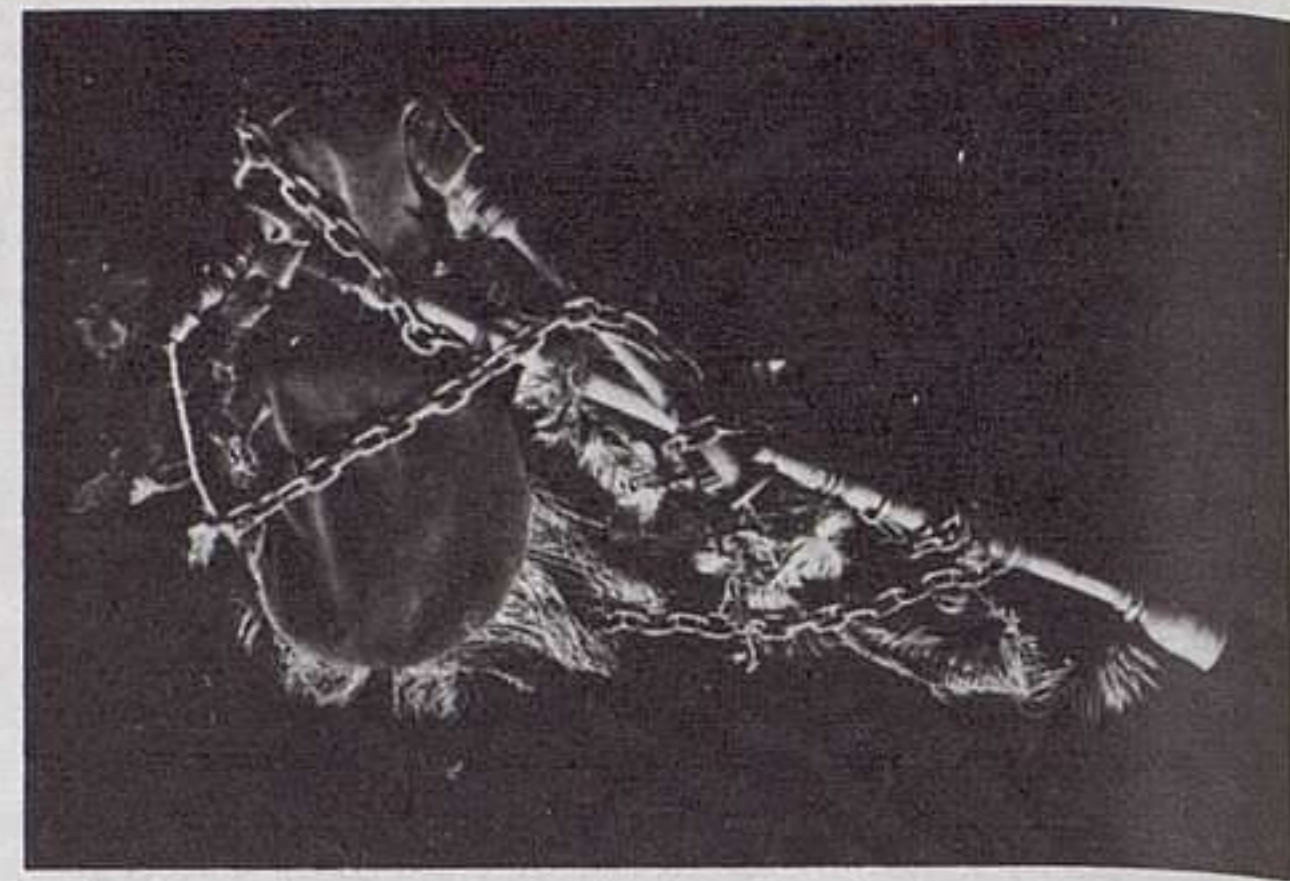
MUSICA SACRA EN LA COLEGIATA DE OSUNA

CAJA DE AHORROS PROVINCIAL SAN FERNANDO DE SEVILLA



# GALICIA

## POLEMICA EN TORNO AL CONSERVATORIO PROFESIONAL DE MUSICA DE VIGO



Decía en esta misma sección, en su número de septiembre, que entre las doscientas mil personas de Vigo «siempre hay alguien dispuesto a hacer algo por la Música...» Por desgracia, ese alguien tardó mucho tiempo en dejarse oír. Este es el caso del grupo de alumnos, padres y ciudadanos de Vigo que están recogiendo firmas, en un documento de cuatro folios con cuatro extensos puntos, donde examinan la situación de un Conservatorio que lleva años (2) en un estado muy precario; y no sólo me refiero a su situación docente y material, sino también a sus planteamientos (4): total marginación de la vida musical de la ciudad.

Pues bien, el asunto estalló por el cambio de dirección. La baja de contrato de tres de sus profesores alegando reestructuración de personal, el planteamiento que se había seguido en los exámenes de septiembre pasado originaron una polémica que llegó a los medios de comunicación. En fin, que alumnos, padres y ciudadanos interesados por la vida musical de nuestra ciudad querían empezar a tomar parte activa en los rumbos de un centro tan importante para una ciudad como es un conservatorio.

Cuando comenzó la polémica, un servidor se puso en contacto con la Comisión que promovía el «documento de los cuatro puntos» —utilizaré este nombre—. Estos cuatro puntos, que engloban veinticuatro apartados, denuncian las «intrigas originadas por la Dirección», las «irregularidades en los exámenes», los ataques verbales a los alumnos «de un modo injusto y arbitrario». También critican el «exceso de alumnado en relación al número de profesores»; «el sistema de exámenes», que permite que «salgan favorecidos, en general, los alumnos que pertenecen a determinados profesores», y que el alumno se juegue la nota en un «único examen», que depende de un Tribunal presidido por la Dirección, «que olvida su función decisiva como Tribunal examinador».

Quieren —los del documento de los cuatro puntos— «conocer el régimen interno del Centro», «los títulos académicos del profesorado», «ajustar los horarios a las características del Centro. Quieren, en definitiva, un Conservatorio sin nepotismo, con una enseñanza racional y actualizada, que organice conciertos, cursillos especializados, etc.

Con todas estas ideas podemos definir, más o menos, dicho documento, que, sin entrar en detalles, parece que es el signo de más preocupación por la Música que han tenido los ciudadanos de Vigo.

### VUELVA USTED MAÑANA

Como es lógico, también pretendí ponerme en contacto con la Dirección de dicho Centro, y digo pretendí, porque de alguna manera me fue impedido. Llamé al Conservatorio y solicité una cita con la directora del Centro como colaborador de esta Revista; me fue dada para el día siguiente, a la una de la tarde. Al día siguiente,

te, y a la hora acordada, me personé en el Conservatorio, y la misma administrativa que me había atendido por teléfono me dijo: «La directora no puede recibirle si no trae un permiso de la Oficina de Información y Prensa del Ayuntamiento». Pues bien, me dirigí a esta Oficina (con el subsiguiente recelo de por qué no me había dicho eso cuando solicité la entrevista), y hablé con el funcionario encargado de la misma, que me dijo que tendría que solicitar permiso del excelentísimo señor Alcalde, y que «lo que estaba sucediendo era intrascendente, que simplemente es el malestar de uno de los profesores que se dieron de baja por desempeñar puestos oficiales, y un par de alumnos y padres resentidos por los exámenes», y continuó: «Llame usted mañana, que yo hablaré con el Alcalde». Volví al día siguiente, y al siguiente, y al siguiente... Y durante una semana sólo escuché lo mismo: «Hoy no he podido hablar con el Alcalde, llame usted mañana».

Los firmantes del «documento de los cuatro puntos» tienen más razón que un santo, aunque, personalmente, difiero en alguno de los puntos. Sin embargo, pienso que dicho documento es una buena idea. El hecho de poner delante de la opinión pública la situación que está atravesando el Conservatorio nos parece fundamental. Un servidor que, como informador, tenía que informar y contrastar pareceres, se ve obligado a denunciar las «esperas legalistas» que nos vimos obligados a padecer.

El martes, 18 de octubre de 1977, el Faro de Vigo nos decía: «El mar de fondo que desde hace unos días venía registrándose en el Conservatorio Profesional de Música parece concretarse...; se han recogido unas 400 firmas». Al día siguiente, en el mismo periódico aparece una misteriosa nota que habla de una supuesta recogida de firmas de apoyo a la directora del Conservatorio. El mismo día, un servidor llama al Conservatorio para preguntar dónde hay que firmar para apoyar a la directora y para averiguar de dónde ha salido esta nota. Me contestan que pregunte en el periódico donde se había publicado. Les pregunto si me estaban tomando el pelo y, por fin, me dicen que nadie sabía quién había mandado la nota, ni se recogían firmas realmente. Pregunto si había sido la Dirección del Centro la que recogía las firmas y me contestaron negativamente. ¿Quién envió al periódico la nota? ¿Quién se responsabiliza de ello?

Así podíamos seguir contando cosas: el grupo de alumnos que fueron llevados al despacho de la directora porque recogían firmas pidiendo su dimisión, el aviso a la Policía, bedeles que pegan a los alumnos y otros pequeños detalles que nos recuerdan los mejores años de la represión.

Aquí queda planteada una situación que pide una resolución inmediata. Lo piden ni más ni menos que los propios interesados. Vigo, 31 de octubre de 1977.

ENRIQUE X. MACIAS ALONSO



**NOTA DE LA REDACCION:** Hemos recibido, con ruego de publicación, el escrito que reproducimos en estas páginas, suscrito por más de 350 firmantes y dirigido al Alcalde de Vigo. Sobre el tema de dicho escrito informa también el equipo de RITMO en Galicia. Naturalmente, nuestra Revista ofrecerá las réplicas del Ayuntamiento de Vigo y de la Dirección del Conservatorio Profesional de aquella localidad, organismo afectado, si se producen y nos son remitidas con tal fin.

Ilmo. Sr. D. Joaquín García Picher  
Alcalde-Presidente del Excelentísimo Ayuntamiento de Vigo

Ilmo. Sr.:

Los padres, alumnos del Conservatorio Profesional de Música y ciudadanos de Vigo abajo firmantes, manifiestan a usted respetuosamente lo siguiente:

1.º Su disconformidad total con la Dirección del Conservatorio, en base a los siguientes hechos:

a) Los padres desconocen por completo el régimen interno del Conservatorio, no encontrando el menor camino legal para presentar sus lógicas reclamaciones.

b) Al mismo tiempo, y por la causa anteriormente indicada, el Conservatorio parece un Centro de propiedad exclusiva de la Dirección.

c) Es un hecho evidente la existencia de un cúmulo de intrigas, originadas en la Dirección, que desacreditan tanto a alumnos como a profesores, de acuerdo a las simpatías o antipatías.

d) Nadie ignora las irregularidades que se cometen en los exámenes, presididos por la Dirección, como haremos constar en otro apartado.

e) Resulta inaceptable que la Dirección, no se sabe bien en base a qué principios pedagógicos, se atribuye la potestad de atacar verbalmente a los alumnos de un modo injusto y totalmente arbitrario.

2.º Hay asimismo desorientación en la organización interna del Conservatorio:

a) Existe un exceso de alumnado en relación al número de profesores, teniendo en cuenta las características específicas de la enseñanza técnico-artística e instrumental, cuya base es el estudio individualizado.

b) Los exámenes se realizan de forma nada racional al verse los alumnos poco apoyados psicológicamente, lo que da como resultado un rendimiento negativo, malográndose de este modo muchas vocaciones artísticas.

c) Se ha notado que en los exámenes salen favorecidos, en general, los alumnos que pertenecen particularmente a determinados profesores, lo que demuestra preferencia, motivada ésta por el complemento de las clases particulares, hecho que no concuerda éticamente con el desempeño de un Centro oficial.

d) Es desorientador que los alumnos, después de un curso completo, se encuentren con la sorpresa nada grata de no poder presentarse al examen final, debido a un criterio que juzgamos totalmente arbitrario.

e) Llama la atención, completando el punto anterior, que el alumnado, dado que pase al examen final, se juegue la nota exclusivamente en el mencionado examen, sin tener en cuenta para nada su dedicación durante el curso.

f) Queremos hacer hincapié en una actitud, poco pedagógica, de los Tribunales presididos por la Dirección, por cuanto su actuación se reduce a comentarios, chistes, sonrisas, etc., olvidándose de su función decisiva como Tribunal examinador.

g) Los padres, como partícipes directos de los alumnos, quisieran saber detalladamente los títulos académicos del profesorado, como garantía mínima para la formación musical, añadiendo a los mismos su preparación pedagógica adecuada, necesaria de un modo especial en la enseñanza moderna.

h) Muchas de las deficiencias indicadas anteriormente se solucionarían si los padres tuvieran participación directa en el régimen interno, como se da en todos los Centros de enseñanza.

i) La programación de los horarios no está pensada teniendo en cuenta una serie de factores, válidos en otros Centros, como pueden ser la antigüedad del alumno, el lugar de su domicilio, ocupaciones en otros Centros, etc.

j) Creemos que es una falta grave de ética profesional que la

Dirección presida un Tribunal que debe examinar a un pariente directo, como ha sucedido. Y más grave aún que se apruebe sin otra garantía que la del citado parentesco, cayendo en el nepotismo.

3.º Mencionan también el desempeño del personal administrativo y subalterno:

a) En general, salvo rarísima excepción, su comportamiento no se limita a su función específica, sino que actúan en asuntos docentes, intercediendo, ya negativa o positivamente, en el ámbito formativo del propio alumnado.

b) Teniendo presente que la mayoría del alumnado son niños, concebimos que se los pueda corregir o ayudar para mejorar su comportamiento, pero nunca admitiremos que se los amenace de un modo brutal y tosco.

c) Con el fin de evitar trastornos y molestias, creemos que el personal, tanto administrativo como subalterno, debe dar las máximas facilidades, especialmente a los padres, y no, como se comprueba a diario, poniendo dificultades y evasivas.

4.º Si bien todo lo anteriormente indicado es de suma trascendencia, señalaremos, en este último punto de nuestra declaración, los principios que deberían regir en el Conservatorio para su integración en la sociedad viguesa.

a) El Conservatorio debe ser un Centro de auténtica formación, entregando al alumno enseñanzas actualizadas.

b) Dicha formación no puede reducirse a un precario dominio técnico de ciertos instrumentos musicales, por cuanto dicho dominio es solamente una parte del panorama educativo del Conservatorio. Al alumno se le debe centrar en un mundo cultural específico, abrir el panorama de su futuro, intensificar su preparación con cursillos especializados, conciertos, charlas, etc.

c) Dentro de la enseñanza técnico-artística no se puede aceptar el desconocimiento que en determinados instrumentos muestra el actual profesorado de nuestro Conservatorio, logrando auténticas negaciones en cuanto al sentido más elemental de la técnica.

d) El Conservatorio Profesional de Música de nuestra ciudad (ojalá en breve pueda convertirse en superior) debe nutrirse de profesores de auténtica valía profesional, mediante concursos abiertos y no por elección directa y, en casos concretos, sin la menor titulación académica, como sucede en el presente.

e) El Excelentísimo Ayuntamiento de Vigo debería asesorarse fehacientemente del valor de cada uno de los profesores, y no ampararse exclusivamente en el criterio de la Dirección, el cual, como ya dijimos, es totalmente negativo e incapaz.

f) Tal como se está operando en los altos medios oficiales del Estado, que por fin se han percatado del total abandono de nuestra cultura musical, es hora de que el Ayuntamiento de Vigo preste más atención al Conservatorio en cuanto a remuneraciones del personal, edificio adecuado, instrumental apropiado, y considere que dicho Centro debe ocupar su lugar adecuado en nuestra sociedad y no reducirse a una escuela de niños en edad preparatoria.

Por todo lo expuesto, los firmantes de la presente declaración solicitan del Excelentísimo Ayuntamiento de Vigo la destitución inmediata de la Directora del Conservatorio, causa principal de los errores y desaciertos ya mencionados. Queremos dejar bien aclarado que dicha solicitud de destitución la fundamentamos en los intereses generales de los ciudadanos de Vigo, ya que consideramos la Música como medio importantísimo que ayuda a formar y a sensibilizar a los seres humanos.

Adjuntamos pliego de firmas indistintamente de los siguientes grupos:

- Grupo Juventudes Musicales.
- Grupo de Alumnos.
- Grupo de Padres de Alumnos.
- Grupo de ciudadanos de Vigo.

Vigo, septiembre de 1977.



Guitarras de artesanía. Pianos. Organos. Grandes facilidades de pago. Enviamos el disco

que nos pida contra reembolso de su importe, sin más gastos.

Gran Avenida, 36 - Teléf. 38 28 76  
ELDA (Alicante)



## HUESCA

Como clausura de la temporada anterior, la Sociedad Oscene de Conciertos ofreció un concierto a cargo de la Orquesta Sinfónica de Olomouc. En la primera parte se ofreció la obertura de la *Novia vendida*, de Smetana, y el *Concierto para violín y orquesta*, de Tchaikovsky; en la segunda, la *Quinta sinfonía* de Beethoven. Tanto la Orquesta como solista y director, Vit Micka, obtuvieron un resonante éxito.

Hace pocos días, como comienzo de esta temporada, se ha ofrecido un concierto a cargo del pianista Luis Galve con la Orquesta de Cámara de Zaragoza. El programa interpretado fue, en la primera parte, la *Sinfonía en Re mayor*, de L. Boccherini, y el *Concierto para piano y orquesta en Re mayor*, de J. Haydn. En la segunda parte, el *Concerto Grosso número 6*, de E. F. Dall'Abaco, y el *Concierto para piano y orquesta en Mi bemol*, de W. A. Mozart. El éxito fue enorme tanto para la Orquesta como para Luis Galve, quien ante los aplausos del público se vio obligado a interpretar cuatro piezas fuera del programa.

## ORENSE

El 25 de septiembre se congregó en la Plaza Mayor de esta ciudad gran cantidad de público para despedir a don Julián Pinilla López, director titular de la Banda Municipal de Música, que pasó a la situación de jubilado por cumplir la edad reglamentaria.

El público acudió a la cita esta vez deseoso de rendir pleitesía al que durante ocho años había dirigido con gran acierto su Banda Municipal, y en cuyo emotivo y singular concierto se decía adiós a un maestro que supo penetrar en la sensibilidad del pueblo orensano, como lo demuestran las largas e ininterrumpidas ovaciones con que rubricaron todas las actuaciones, poniendo de manifiesto a la vez el gran cariño que profesaban a su educador espiritual.

El programa, que en esta ocasión estaba en su totalidad formado por obras del citado maestro Pinilla, constituyó un gran espectáculo, y a la vez un gran éxito del titular que deja la Banda, calificándole como uno de los grandes directores del Cuerpo, que deja tras de sí y en el archivo de la Banda varias composiciones cuyas hechas durante su estancia en ésta, y entre las que figuran varias rapsodias gallegas, poemas sinfónicos, marchas y pasodobles, que constituyen un valiosísimo recuerdo que a todos nos harán recordar al gran maestro.

Las ovaciones se sucedían a lo largo del concierto y la emoción iba en aumento, llegando a su punto culminante al finalizar el concierto, cuando, en medio de una entusiástica ovación, se pidió se guardara un breve silencio, en cuyo momento un miembro de la Corporación Municipal leyó un poema de despedida, al

final del cual volvieron a repetirse los ininterrumpidos aplausos, que terminaron en una cerrada ovación, poniendo así punto final al acto.

Mucha felicidad y largos años de jubilación deseamos al maestro Pinilla, que dejó en nosotros una huella inconfundible y un gratísimo recuerdo.—EVENCIO BAÑOS RODRIGUEZ.

## SAN SEBASTIAN

En el Teatro Principal se celebró un Festival de "Ballet" por las alumnas de la Academia María Teresa Fagoaga. Todo el programa transcurrió en medio de clamorosas ovaciones. Era una verdadera delicia ver bailar a muchachitas jovencísimas, en un alarde de disciplina y gracia. La música, variada, con su correspondiente coreografía. Cuentos de hadas, "ballet" clásico y folklórico, con música de Mozart, Walsh, Verdi, Corelli, Katchaturian, Tchaikovsky, Mahler y Strauss, entre otros. Llamó poderosamente la atención la actuación de la pequeña Patricia Ruffo, una auténtica artista, solista en la *Polka francesa*, de Strauss. Menciona aparte merece la encantadora María Eugenia Maisueche, a quien podemos clasificar entre las mejores bailarinas clásicas del momento, por su flexibilidad, gracia y arte. La felicitación más sincera a María Teresa Fagoaga, única creadora de esta Academia de Ballet, con el feliz complemento de música y vestuario.

• Nuevamente la Orquesta de Acordeones del maestro Mikel Bikondoa, de San Sebastián, ha obtenido un resonante triunfo en el Grand Prix Europeo del Acordeón, celebrado en la ciudad de Borgoin-Jallien de Lyon (Francia). Para asistir a este concurso internacional salieron en autocar los componentes de la Orquesta el pasado día 1 de julio, regresando con la satisfacción de haber obtenido primeros premios en tan difícil pugna. Todos los participantes obtuvieron medallas de oro, plata y bronce por sus clasificaciones ante los mejores acordeonistas europeos, en actuación individual. Y por orquestas, entre las diez presentadas, logró la Medalla de Oro, la Copa y Diploma del Grand Prix. Una vez más enviamos a su Director, Mikel Bikondoa, artífice principal de todos los triunfos logrados, y a sus jóvenes artistas, la felicitación cordial por dejar bien alto el pabellón y el nombre de San Sebastián.—GLORIA VIGNAU.

## SANTANDER

La Asociación de Amigos del Festival Internacional de Santander abrió la temporada 1977-78 con un recital de piano dedicado a Roberto Schumann, confiado a Dimitri Bashkirov. Este grande entre los grandes pianistas del momento, querido y admirado en nuestra Asociación por su dominio del instrumento y fidelidad a la obra y autor que interpreta, obtuvo en el recital que comentamos el asenso total del público que lle-

naba la sala. Como ya es sabido, los programas cíclicos tienen por su constitución el peligro de la monotonía, que es difícil salvar ambas para autores e intérpretes, felizmente superadas en el recital Schumann-Bashkirov por la gran valía de autor e intérprete. El programa lo componían las *Opus 4, 6, 11 y 28*, y en las manos de este artista de excepción que es Bashkirov fueron salvados los peligros ya enunciados. Grandes aplausos y "bravos" ratificaron cuanto queda dicho.

E. VELEZ CAMARERO

## SORIA



### JORNADAS BEETHOVEN

Los días 31 de agosto y 1 y 2 de septiembre se celebraron en Soria las Jornadas Beethoven, organizadas por la Delegación local de Juventudes Musicales y la Sociedad musical Olmeda-Yepes. En el 150 aniversario de la muerte del músico de Bonn se ha logrado en esta pequeña ciudad castellana la celebración de un homenaje, cuya dignidad, interés y concurrencia de público han estado en manifiesta desproporción con los escasísimos medios al alcance de una sociedad musical de provincias.

En el programa del día 31, integrado totalmente por músicos sorianos, se lograron, tanto en la primera parte (duo León-Del Río) como en la segunda, que estuvo a cargo de la Banda Municipal de Soria, las mayores ovaciones de las Jornadas, ovaciones que eran el reconocimiento a la calidad y el trabajo de los intérpretes, cuando tan escasa es la actividad artística en nuestra ciudad.

El concierto de piano del día 1 estuvo a cargo de Luis Vázquez del Fresno, quien, con uno de los programas beethovenianos más fuertes que hemos escuchado (la segunda parte la integraban la *Sonata 31* y la *32*), mantuvo del principio al fin un interés poco común en el público soriano. Hacía años que un concierto de piano no convocaba en Soria tanta gente y tanto entusiasmo.

Las Jornadas terminaron con una conferencia-audición a cargo de Angel F. Mayo, subdirector de esta Revista. El conferenciante analizó, siempre con ilustraciones musicales cuidadosamente elegidas, las causas a que

obedece la popularidad universal de Beethoven, y explicó su propia interpretación acerca del sentido íntimo y humano de la obra del gran músico, tema que dio lugar a un interesante coloquio.

Ojalá que estas Jornadas hayan servido en Soria como primer síntoma de que esta ciudad sale del increíble marasmo musical en que se hallaba. Ojalá que la flamante Dirección General de Música empiece a prestar a la vida musical de provincias todo el apoyo y la ayuda que ésta necesita y se merece. El carácter monumental de esta ciudad, su ambiente pacífico, incluso —¿por qué no?— la fuerte carga emotiva que le han transmitido los poetas, son factores que contribuyen a hacer de ella un lugar excelente para la celebración de algún importante festival de música en verano. Piensen los organismos oficiales en eo.—C.

## JATIVA (Valencia)

En la ciudad de Játiva, tan cargada de historia y cuna de tantos personajes ilustres, se celebra cada año su tradicional Feria—por Real Orden de Jaime I desde 1250—, considerada como la más famosa, junto con la de Medina del Campo. Entre los muchos actos de su extenso programa está el Festival de Bandas de Música, que este año cumple su VII (séptima) edición. Se celebró este Festival el pasado día 20, en el marco incomparable de la Plaza de la Seo, entre la fachada neoclásica de la Colegiata y la gótica rena-centista del Hospital Municipal, que posee un ángulo con un grupo de ángeles músicos que es una verdadera joya artística.

Fue presentado por el ponente del Festival, en el que con el saludo, manifestó la iniciación de las actuaciones de las diferentes Bandas, las que nos iban a llevar del casticismo de Chapi al nacionalismo ruso, del patetismo de Tchaikovski al aliento dramático de Wagner, pasando por otros estilos artísticos, para culminar con nuestro hermoso *Himno*, debido al maestro Serrano. Exhortó a perseverar en la noble afición a la Música, significando que Valencia (entre otras muchas cosas) da a España músicos y música. Terminó patentizando lo orgullosos que nos sentimos por el reconocimiento que supone el hecho de que S. M. la Reina de España, Doña Sofía, haya aceptado la Presidencia de Honor de este Festival.

Seguidamente se interpretó el Himno Nacional por todas las Bandas, siguiendo a continuación el desfile de presentación de las mismas. Don Enrique de la Hoz y Díaz fue presentado y dirigió al público un parlamento, excusando la ausencia de la Reina por imperativos de su alto cargo y exhortando al amor al divino arte. Siguieron las actuaciones de las distintas Bandas.

Fue un gran Festival, magistrales interpretaciones, gran multitud que hasta el final esperó con agrado.—C.



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

La casa más surtida en discos  
microsurco de toda Andalucía

# Casa Damas

SIERPES, 65 - SEVILLA



# directorio comercial

## PIANOS, ORGANOS Y ACORDEONES

### DISTRIBUIDORA GENERAL DE PIANOS

Ctra. de La Coruña, km. 17,200  
Teléfs.: 637 10 04-08-012  
LAS ROZAS (Madrid)

### ENRIQUE KELLER

Apartado 15  
Teléf.: 85 14 45  
ZARAUZ (Guipúzcoa)

### GARIJO

Santiago, 8  
Teléfs.: 248 17 94 - 248 05 13  
MADRID - 13

### GARRIDO-BAILEN

Mayor, 88  
Bailén, 19  
Teléf.: 248 28 29  
MADRID-13

### HAMMOND IBERICA, S.A.

Bolivia, 239  
Teléfs.: 308 35 62 - 308 35 66  
BARCELONA-5

### HAZEN

Juan Bravo, 33  
Teléfs.: 275 34 24 - 225 90 33  
MADRID-6

### LETURIAGA

Corredera Baja, 23  
Teléfs.: 222 45 08 - 232 73 55  
MADRID - 13

### MAXPER, S.A.

Carretera de Andalucía Km. 12, 600  
Teléfs.: 695 91 00 - 04 - 08  
GETAFE (Madrid)

### REAL MUSICAL

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

### RINCON MUSICAL

Plaza de las Salesas, 3  
Teléfs.: 419 59 14 - 419 29 19  
MADRID - 4

### RODAMILANS

Marqués del Puerto, 9  
Teléfs.: 415 52 55 - 415 52 44  
BILBAO-8

### RODES

Avda. Catedral, 6 y 8  
Teléf.: 310 04 90  
BARCELONA-2

### SPA MUSIC, S.A.

Avda. de las Arboledas, 23  
POL. INDUSTRIAL LA POSTURA,  
Km. 25 carretera Andalucía  
Teléf. 895 11 49  
VALDEMORO (Madrid)

## GUITARRAS, CUERDAS Y ACCESORIOS

### CAPRICE, S.A.

Cuerdas para Guitarra  
Padre Urbano, 1  
Teléf.: (96) 366 80 12  
VALENCIA - 9

### GARIJO

Santiago, 8  
Teléfs.: 248 17 94 - 248 05 13  
MADRID - 13

### GARRIDO-BAILEN

Mayor, 88  
Bailén, 19  
Teléf.: 248 28 29  
MADRID-13

### JUAN ESTRUCH

General Primo de Rivera, 30 - 32  
Teléfs.: 301 98 41 - 302 32 97  
BARCELONA - 2

### LETURIAGA

Corredera Baja, 23  
Teléfs.: 222 45 08 - 232 73 55  
MADRID - 13

### LLUQUET

Avda. del Oeste, 43  
Teléf.: 22 73 45  
VALENCIA-1

### REAL MUSICAL

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

## INSTRUMENTOS DE VIENTO, PERCUSION Y VARIOS

### GARIJO

Santiago, 8  
Teléfs.: 248 17 94 - 248 05 13  
MADRID - 13

### GARRIDO-BAILEN

Mayor, 88  
Bailén, 19  
Teléf.: 248 28 29  
MADRID-13

### LETURIAGA

Corredera Baja, 23  
Teléfs.: 222 45 08 - 232 73 55  
MADRID - 13

### LLUQUET

Avda. del Oeste, 43  
Teléf.: 22 73 45  
VALENCIA-1

### REAL MUSICAL

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

## INSTRUMENTOS DE ARCO

Violines - Violas - Violonchelos  
y Contrabajos

### GARIJO

Santiago, 8  
Teléfs.: 248 17 94 - 248 05 13  
MADRID - 13



## 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*

GAYEAU

PLEYEL

SCHIMMEL<sup>®</sup>

KAWAI

zender



Las  
grandes marcas  
reunidas en  
**GARRIDO • BAILEN**

Mayor, 88 - Bailen, 19 - Tel.: 2 42 45 01/2  
MADRID - 13



ORGANOS

TODA LA  
GAMA DEL  
INCONFUNDIBLE  
SONIDO  
HAMMOND



# KAWAI PIANOS



**RODAMILANS**

IMPORT-EXPORT

Marqués del Puerto, 9 Telfs. 415 52 44 - 55  
BILBAO-8

Distribuidores en:

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