

RITMO

AÑO XLVIII • NUM. 480 • ABRIL 1978 • PRECIO: 100 PTAS.

giulini, en barcelona

de madrid, al cielo:
sergiu celibidache

hi-fi: repertorio alta fidelidad

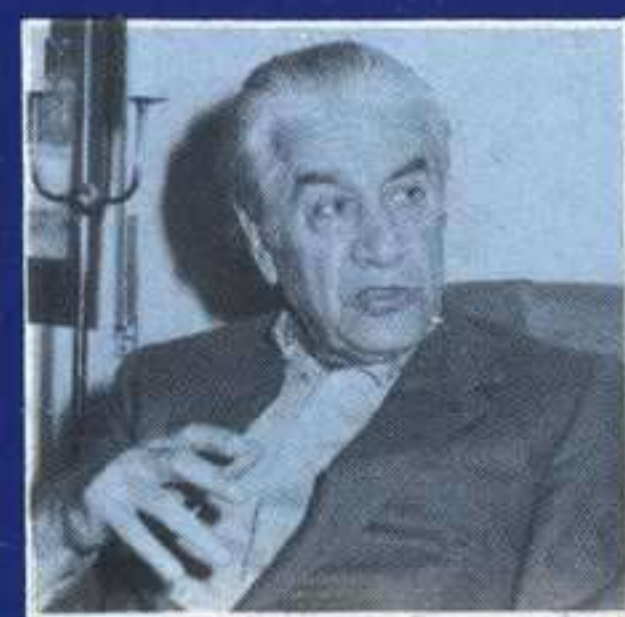
critica: oferta primavera C.B.S. y EMI

editorial: publico y presupuestos

la era de los directores (1)

los festivales de verano

lanzamiento de conn en españa





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

FUNDADA EN 1929 AL SERVICIO DE TODA LA MUSICA

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

AÑO XLVIII • ABRIL 1978 • NUM. 480

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.

Extraordinarios, 300 ptas.

EXTRANJERO: Año, 15 dólares USA.

Depósito legal: TO-2-1958

Fundador: Fernando Rodríguez del Río

Director: Antonio Rodríguez Moreno.

Subdirector: Angel-Fernando Mayo Antoñanzas.

REDACTORES:

Angel Carrascosa Almazán.

José Luis García del Busto.

José Luis Pérez de Arteaga.

Arturo Reverter Gutiérrez de Terán.

Secretario de Redacción:

Fernando Peregrín Gutiérrez.

COLABORADORES:

Gonzalo Alonso Rivas, Roberto Andrade Malde, Domingo del Campo Castel, Pablo Cano Capella, Fernando Gil Olalla, Luis Jiménez Clavería, Fernando López y Lerdo de Tejada, José Miguel López de Haro, Enrique Martínez Miura, Agustín Muñoz, Alfredo Orozco Buezo, Carlos Luis Pardo Rodríguez, Enrique Pérez Adrián, Joaquín Rubio Tovar, J. C. Ruiz Silva («M. Codax»).

Director comercial: Fernando Rodríguez Polo.

Publicidad: José María Ketterer.

CORRESPONSALES NACIONALES:

Ricardo Ruiz Baquero (Alicante), Pedro Luis Menéndez (Asturias), Lorenzo Galmés (Baleares), P. Inglés y AM (Barcelona), María Jesús García de la Mora (Burgos), Diego Navarro Mota (Cádiz), Francisco Vicent Doménech (Castellón), Julio Andrade Malde, Xoan Manuel Carreira, Enrique X. Macías, Alonso y Lois Rodríguez Andrade (Galicia), Carmelo Dávila Nieto (Las Palmas de Gran Canaria), Alicia Font Puig (Lérida), Gloria Vignau (San Sebastián), Luis Martínez Richart (Valencia), José Urquijo Respaldiza (Bilbao), Angel Luis García Fraile (Valladolid).

CORRESPONSALES EXTRANJEROS:

Nicolás Koch-Martín (Europa). Néstor Echevarría, Leticia Pagano (Sudamérica).

Equipos gráficos: J. Azurmendi y A. Muñoz. Rótulos: Manuel Pliego. Diseños portada: J. Azurmendi.

Composición y ajuste: Poré Martín. Canillas, 15. Madrid-2

Impreso por Gráficas Agenjo, S. A. Calle de las Adelfas, 4. Madrid-7

Págs.

EDITORIAL: Público y presupuestos	5
El correo de RITMO	6
Noticias	8
Con nombre propio, por F. P. G.	9
Avance de información internacional, por Fernando Peregrín Gutiérrez	10
Música en vivo: La «Deutsche Oper» de Berlín Occidental, por José Luis Pérez de Arteaga	14
La era de los directores (I), por Enrique Pérez Adrián	19
Marcial del Adalid: un gallego en el piano romántico, por Ramiro Cartelle	30
La discoteca básica (10): Los «Preludios», de Chopin, por Angel Carrascosa Almazán	34
Discos editados. Relación confeccionada por Angel Carrascosa Almazán	37
CRITICA DISCOGRAFICA:	
Ofertas CBS y EMI: Primavera 78 (I)	38
La Misa, de Bach, en una gran interpretación barroca. Un ferviente y dramático Requiem alemán. Louise, de Charpentier: cuando París se convierte en la protagonista de una ópera. Rinaldo: una importante novedad. Primer Edgar, de Puccini. Éxito de Barenboim en su segunda aproximación a Mozart: excelentes Bodas de Fíguro. Genoveva, de Schumann, ópera a recuperar para la escena. Una apasionada declaración de amor.	
Escriben: Roberto Andrade Malde, Pablo Cano Capella, «Martín Codax», Angel F. Mayo, Agustín Muñoz Jiménez, Fernando Peregrín Gutiérrez y José Luis Pérez de Arteaga.	
Otras críticas discográficas	49
Comentan: Gonzalo Alonso Rivas, Pablo Cano Capella, José Luis García del Busto, Luis Jiménez Clavería, José Miguel López de Haro, «Martín Codax», Angel F. Mayo, Agustín Muñoz Jiménez y Enrique Pérez Adrián.	
Giulini y la Orquesta y Coro Philharmonia, en Barcelona, por Angel Carrascosa Almazán, Fernando Peregrín y José Luis Pérez de Arteaga	56
HI-FI para todos (6): Ensayo de repertorio alta fidelidad (I), por Alfredo Orozco	63
De Madrid al cielo: Sergiu Celibidache, por Arturo Reverter	72
Un gran recital de Rafael Orozco, por José Luis García del Busto	75
Libros, por J. L. G. B.	75
Con David Hamilton, director de exportación de los órganos Conn, por Frappe	76
Mesa redonda sobre la situación de la música en Galicia	78
Directorio comercial	81

CRONICAS NACIONALES

Ante la imposibilidad de dejar para el próximo número la publicación de alguno de los trabajos que se ofrecen en el presente, y en particular la crítica de las ofertas discográficas, se ha producido un exceso de originales que motiva que no dispongamos del espacio necesario para ofrecer nuestras crónicas nacionales al nivel que lo hemos hecho habitualmente. Por ello, rogamos a nuestros lectores nos disculpen por diferir las que teníamos preparadas de Asturias, Bilbao, Santander y Valencia hasta el próximo número, cuya confección tenemos muy avanzada y verá la luz dentro de pocas fechas.

Público y presupuestos

El ministro de Cultura se lamentaba hace poco del escaso presupuesto actual de su Departamento, cifrado en diecinueve mil trescientos millones. El dato expuesto así, globalmente, no es significativo. El Ministerio de Cultura es un ente heterogéneo y desproporcionado. La «Cultura» tiene en él importancia sólo relativa. Y así, una mirada a esa tan árida como ilustrativa «biblia» de nuestra época que son los Presupuestos del Estado nos revelará que una Dirección General tan capital como la del Libro y Bibliotecas va servida —es un decir— con ochocientos ochenta y siete millones; que la Dirección General de Difusión de la Cultura, a la que corresponde, en teoría, animar a los españoles a convertirse voluntariamente en atenienses, dispone para su función de cuatrocientos veintiséis; y que la Dirección General de la Música hace la cuenta de la vieja y le salen trescientos setenta millones por redondeo.

La realidad incuestionable de las cifras explica la política de «laissez faire» que se ha «inventado» el Ministerio de Cultura. Pero si en el caso de otros centros directivos la atonía es el trasfondo de esa política, justo es reconocer que la Dirección General de la Música se muestra más operativa y está dando, al menos, más que hablar. Al margen de polémicas decisiones, ya suficientemente comentadas, Jesús Aguirre ha vuelto a dar pie para la glosa en tres apariciones en los medios de difusión en el plazo de un mes. El 25 de abril celebró una rueda de prensa en el Palacio de Exposiciones y Congresos para exponer las líneas maestras de su inmediata actividad; el 30 siguiente se dejó ver en TVE, en diálogo —también es un decir— con un reducido grupo de profesionales; por último, el 21 de mayo ha explayado en *El País* su filosofía de administrador musical y el terreno «liberal» en el que desea moverse. Las siguientes frases resumen su postura: «Si la sociedad no colabora con el Estado, fracasará éste al embrollarse en acciones dirigistas...» «En teoría, se pide a la Administración que no sea paternalista; en la práctica diría que se mantienen los ejemplos de otra mentalidad, según la cual se nos pide que demos todo hecho.»

En este número —página 78 y sigs.— publicamos la información que nos ha llegado sobre la mesa redonda en torno a la situación de la música en Galicia, que tuvo lugar el 27 de febrero, en la Universidad de Santiago de Compostela, con participación de tres miembros del equipo gallego de RITMO. Allí se planteó inmediatamente el tema de fondo de la vida musical gallega, que es también, en mayor o menor medida, el de toda la vida musical española: «No puede haber presupuestos económicos para la Música sin presupuestos sociológicos, sin demanda de la sociedad española.» Julio Andrade ubicaba el problema exactamente en la encrucijada, al precisar: «Mientras el sustrato social no demande otra cosa, imponer una política musical es paternalismo.»

Para un observador precipitado los diagnósticos emanados de la cabeza administrativa visible de nuestra música y de los «remotos» hombres de la Universidad compostelana son idénticos. Un análisis más detenido revela que no es así. En Santiago se ha reconocido una realidad inesquivable: en España no existe verdadero público que demande música. En RITMO lo sabemos bien de antiguo. Existen públicos, en plural, reducidos, extremadamente inconexos, dispersos y hasta contradictorios: hay, por ejemplo, el público oficializado de los «viernes» del Real y el de las «bañeras» del Liceo; existe también ese público universitario que acude en masa a los conciertos de Rostropovitch o Celibidache —lo que aplaudimos, naturalmente— y deja la sala medio vacía cuando vienen I Virtuosi o el Cuarteto Amadeus; hay esos grupos de solitarios empecinados que asisten a lo que les echen en nuestras pequeñas capitales de provincias,

en medio de la indiferencia general; existe ese otro misterioso público discófilo, frecuentemente muy individualista, al que a veces las Firmas discográficas o, lo que es peor, la Administración, tratan como analfabeto, mentecato o menor de edad; y pulula, sobre todo, una enorme masa de antipúblico, hijo legítimo de la dureza de la condición humana de siglos en nuestro país, antipúblico ampliamente representado en las Cámaras donde se discutirá próximamente la limosna que se va a dar a la Música en 1979.

Por el contrario, el director general de la Música parece partir de una petición de principio: la existencia real de un verdadero público para la música, del que hay que esperar su despertar y voluntaria puesta en movimiento. Por ejemplo, para él, desde la perspectiva del público, la serie «Opera para la Juventud» —con el teatro lleno de amigos, parientes, invitados y gentes de la profesión (1)— ha dado «excelentes resultados.» Pero es evidente que, como todo político que se precie, lo que dice no se corresponde exactamente con lo que piensa. De sus declaraciones cabe deducir que, para 1979, ha pedido una partida presupuestaria de mil ochocientos millones, es decir, cinco veces la cifra de 1978. Más como sabe que esta pretensión es inviable antes en términos sociológicos que en los estrictamente financieros del problema, es posible que Aguirre haya decidido aprovechar las reacciones de servilismo, adulación o curiosidad provocadas por su repentino rango social, para tratar de dar un golpe de mano presupuestario. Incluso ha anunciado que en las Cámaras sin solfa que representan a los españoles espera encontrar repentino apoyo y defensa de sus —por otra parte— justas aspiraciones presupuestarias.

Ocurre, no obstante, que al menos que logre convencer a Sus Señorías de que se ha producido en él la unión hipostática, va a ser muy difícil pasar el Rubicón de los quinientos millones para la Dirección General de la Música. Durante el próximo año continuaremos, en consecuencia, moviéndonos en el terreno de la ambigüedad, a la vana espera de que el cadáver musical español decida resucitar desde el dominio del gusano. Y si la brillante aventura personal de Aguirre —el director general más original y ambicioso, pese a quien pese, del Ministerio de Cultura— lograra resultados hacendísticos espectaculares, entonces habría de incurrir en el paternalismo y el dirigismo del que es necesario huir a toda costa. La atroz contradicción pone una vez más de manifiesto la enorme distancia que queda por recorrer, en España, para que la Música sea sujeto activo de una cultura construida desde la base y no objeto más o menos intensamente iluminado por el resplandor de sus protagonistas e invitados.

¿Presupuestos sociológicos o presupuestos económicos? ¿Escuela o Hacienda? ¿Cultura viva o despotismo ilustrado? El círculo vicioso aprisiona hoy, como ayer, a la sociedad española, y no va a ser roto precisamente en esta hora que ha hecho de la ambigüedad institución y filosofía. Deseemos que la Dirección General de la Música cuente en 1979 con los mil ochocientos millones a que aspira. Sería estúpido renunciar de antemano al relativo poder de las cifras. Pero no olvidemos todos los que pertenecemos a ella que la vida musical española es una superestructura marginal y extraña al común de nuestro pueblo, y que casi nadie la demanda. Porque sólo desde el pleno reconocimiento y análisis de la realidad podrá dibujarse la auténtica política de cambio que hoy no existe, justamente porque nos faltan a todos los niveles —Administración, Gobierno, Pueblo— los auténticos presupuestos, los sociólogos.

(1) Véase RITMO número 478, Editorial.

EL CORREO DE «RITMO»

Barcelona, 7 de marzo de 1978.

Estimado señor director de RITMO:

Al llegar a mis manos, como suscriptor de su Revista, el número especial dedicado al centenario del fonógrafo, no puedo por menos que expresarle mi más sinceras felicitaciones, que espero ayudarán moralmente a usted y su equipo, junto con el resto de felicitaciones que se han de producir, indudablemente, ya sea expresa o tácitamente.

Aunque ustedes mismos reconocen el retraso con que salió el número dicho, que motivará otro apreciable desfase durante el año, sólo hay que mencionar en su descargo que verdaderamente ha valido la pena, en vistas del resultado final obtenido.

Sin más, reiterándole mi felicitación y ánimo, le saludo cordialmente.—SANTIAGO BUENO SALINAS.

No por más representativa, sino por haber sido la primera recibida de nuestros suscriptores sobre el tema concreto de nuestro monográfico del Centenario del Fonógrafo, reproducimos la carta que nos dirigió el suscriptor de Barcelona don Santiago Bueno Salinas. En ella agradecemos todas las que con tal motivo hemos recibido de suscriptores y lectores de dentro y de fuera de España en la misma línea de reconocimiento del esfuerzo realizado y del valor de aquella edición. A todos prometemos tratar de resolver en próximos números el desfase sufrido, agradeciéndoles una vez más su paciencia y comprensión. (N. de la R.)

Sevilla, 14 de abril de 1978

Señor director:

Con motivo de haberse cumplido el primer año de mi suscripción a su Revista, quiero hacerle algunos comentarios sobre la misma:

a) Considero una gran idea la introducción de la sección «HI-FI para todos», así como un gran acierto el desarrollo de la misma.

b) Es fundamental para todos los aficionados la crítica discográfica, y ya que sólo comentan los discos recibidos, es deseable no dejar de comentar ninguno de ellos.

c) Para mí es prioritaria la regularidad en la aparición, aun a costa del crecimiento; o sea, primero, estabilidad de aparición; después, los números extraordinarios, los homenajes, etc. Como paso intermedio, el homenaje a cada gran figura puede hacerse a base de un par de artículos en cada número, durante varios.

Por último, una petición: encontrándome en una situación parecida a la del señor Ortiz Delgado (RITMO, 478), con las catalogaciones de las obras de Vivaldi, le quedaría muy agradecido si pudiese enviarme una copia de la correspondencia entre las mismas.

Sin otro particular y agradeciéndole la atención prestada, le saluda muy atentamente,

RAFAEL RODRIGUEZ GOMEZ

RESPUESTA:

Muchas gracias por sus interesantes comentarios en torno a la actual estructuración de nuestras ediciones, que tendremos presentes, pues denotan ciertamente su afecto hacia RITMO. Con mucho gusto le remitimos por correo la relación con las catalogaciones de la obra de Vivaldi.

Rubí (Barcelona), 15 de abril de 1978

Distinguido y admirado señor:

Me dirijo a usted con doble finalidad; una en pretexto de la otra. En primer lugar, expresarle mi más sincera admiración hacia su labor dentro de la que podemos considerar NUESTRA revista, que si en todos y en cada uno de sus componentes encuentra probada y admirada eficacia

digna de nuestro aplauso, en su caso, y desde mi personal punto de vista, tal vez por afinidad de criterio, tal vez por su «modus operandi», siento (y no empleo el término «encuentro») extraordinaria y clarificadora.

Hubiera querido escribirle antes y sólo para exponerle lo que anteriormente escribo, pero creí mejor esperar la ocasión que una consulta provocara para hacerlo; y el último y EXTRAORDINARIO número de nuestra revista me lleva a rogar de su amabilidad me indique, si así fuera posible, sobre el siguiente tema:

En la encuesta realizada por RITMO a escala internacional, y al entrevistar al profesor Carl de Nys, éste expone sobre cuál es, si no la mejor, sí la más impresionante grabación que recuerda, y se refiere concretamente a la edición DECCA/ref. SXL 20090 de las postreras interpretaciones de Wilhelm Backhaus, recopiladas con el título, muy significativo por cierto, de «Abschied von einem grossen Pianisten»; no recuerdo, y soy infatigable coleccionista de grabaciones, esta edición en España. ¿Podría usted indicarme el medio de hacerme con un ejemplar, o bien RITMO podría facilitármela (fueran cuales fueran los gastos que esto supusiera)? Tengo un grandísimo interés en poseerla y le agradecería cualquier indicación al respecto, pues no encuentro forma de adquirirla.

Atentamente,

MIGUEL PASCUAL SIENRA

Nota: Esta carta ha sido dirigida a José Luis Pérez de Arteaga.

RESPUESTA:

No tenemos dato alguno sobre el disco que tan elogiosamente comentaba Carl de Nys. Hemos proporcionado al señor Pascual Siembra la dirección del profesor De Nys, quien, sin duda, podrá darle la pista necesaria para llegar a esa histórica grabación. Por si algún otro lector tiene interés en el tema, la dirección indicada es la siguiente:

Profesor Carl de Nys.

Centre Culturel de Valpines.

F. 43210 Bas-en-Basset (Francia).

Madrid, 8 de abril de 1978

Muy señores míos:

Su desafortunada «Nota de Redacción» inserta en el número 478 (enero-febrero), me obliga, como suscriptor de la Revista, a expresarle mi desagrado y mi total repulsa por el lamentable contenido de dicho comentario.

Está claro que la libertad de expresión no autoriza a difamar a nadie, ni tampoco a tergiversar los hechos. Una cosa es mantener una ideología, y otra muy distinta calumniar a las instituciones o a las personas.

Por otra parte, tampoco comprendo cómo una revista de contenido estrictamente musical se solidariza con una determinada postura política, ya que es de suponer que en el amplio grupo de suscriptores habrá ideologías diversas y aun contradictorias.

Mezclar la política con la música no me parece acertado ni conveniente. Para eso están los órganos de expresión exclusivamente políticos.

En cualquier caso, quiero hacerles llegar mi protesta —como militar, como español y como amante de la música— por la politización, en una dirección determinada, de la Revista que ustedes dirigen. Y ello es tanto más de lamentar cuanto que la publicación, musicalmente hablando, merece mis sinceros plácemes.

Espero que la Revista continuará su admirable labor de divulgación musical, sin otros condicionamientos que los puramente artísticos y culturales.

En espera de que así será en lo sucesivo, les saluda muy atentamente,

MAGIN VINIELLES TREPAT

RESPUESTA:

Tras leer su carta, que agradecemos como todas las que nos son dirigidas, hemos repasado la nota a que usted se refiere. Tras ello, no quitamos a lo allí dicho una sola coma, aunque ahora nos veamos obligados a volver sobre el tema.

No vamos a entrar en consideraciones sobre si Política y Música son dominios de la actividad humana que pueden o no converger, cruzarse, caminar juntos y hasta agredirse. La historia testifica que así ha sido, es y será, aunque usted piense que no es acertado ni conveniente.

Ahora bien, RITMO no se solidariza con posturas políticas determinadas, ni mezcla la Música con la política parcial y con minúscula a que usted se refiere. En consecuencia, esta Revista —sumida, se quiera o no, en el «politicum» general de las cosas— no está politizada en el sentido peyorativo del término. Nuestra nota hacía abstracción de lo inmediato y lo subjetivo —punto de partida y llegada, no obstante—, para tratar de elevarse a lo general o común. Advierta usted que en ella se hablaba de hacer oír nuestra propia voz al lado de todos quienes —sin preguntarles su ideología o por su obediencia, si existía, a consignas de partido— pedían la salvaguarda de derechos humanos básicos, entre los que cuenta hoy la unidad de jurisdicción para asuntos ordinarios. Los fueros especiales deben aplicarse con criterio sumamente restrictivo, y sólo puede aceptarse su expansión en circunstancias muy excepcionales; en este caso, las de guerra, por ejemplo. Con la actual y desfasada legislación española puede repetirse —aunque deseamos que no sea así— un suceso como el padecido: por esa misma regla de tres esta Revista (un medio de comunicación, no lo olvidemos) podría, en hipótesis, verse un día ante un Consejo de Guerra, por muy descabellado, lógicamente, que pueda parecer el planteamiento.

Ningún miembro de la Redacción de RITMO vio las representaciones teatrales encausadas, y suponemos que usted tampoco; si no es así, corrijanos, por favor. Por eso nosotros no juzgábamos lo que desconocíamos, y nos limitábamos a reclamar cauces judiciales ortodoxos para una hipotética falta producida y las que se puedan producir en el futuro. Usted da por sentado que la falta ha existido y que quienes no están conformes con el procedimiento y jurisdicción aplicados se solidarizan forzosamente con una cierta postura política. Estrecho es el marco que usted establece, pero aun así a nosotros no nos atañe. Pueden todos los lectores estar seguros de que RITMO no padece los condicionamientos que usted ha creído percibir en esta ocasión, aunque sin acertar, permítanos la insistencia. Pero también pueden estarlo de que si se repitiesen situaciones parecidas, **afectasen a quien afectasen**, volveríamos a ratificarnos en la declaración que usted encuentra tan desafortunada y lamentable.

Finalmente, le reiteramos nuestra gratitud por su atención —alguna vez ya hemos dicho que quien nos escribe, es porque nos aprecia— y por las frases de elogio que conviven en su carta con las de protesta.

Atentamente,

LA REDACCION

Madrid, 2 de abril de 1978

Señor director de RITMO:

Muy señor mío: Como suscriptor desde hace años de RITMO he podido comprobar el cambio cualitativo que esta Revista ha experimentado en los últimos tiempos, y al que, en principio, no tengo nada que objetar, por más que los lectores hayamos podido leer cosas tan peregrinas como llamar «carca» a quien le gusta Beethoven,

tachar de anticultural a cierto ministro que devaluó la peseta porque ello elevaba el precio de los pianos en un 20 por 100, o leer las sistemáticamente «inefables» crónicas provenientes de cierta región, llenas de contenido político-socio-económico-musical, y cuya motivación de fondo haría las delicias de un señor llamado Adler.

Quiero referirme especialmente al editorial del número de enero-febrero de 1978 sobre la ópera **Don Carlo**. Sobre la base de que pienso que no debe cortarse nada, y al que no le guste que cierre el televisor, creo que se ha perdido una gran ocasión de culturizar y hacer comprender a un público numeroso el increíble engendro histórico que tal ópera supone, y que no supondría sorpresa, ya que esto se da en otras muchas, si no fuera porque alude directamente a nuestra historia, y basándose en un relato de Schiller, que «como historiador reconoce sus errores históricos en su drama, pero como mal caballero no los corrige ni desengaña a la posteridad», y este subrayado es de don Ramón Menéndez Pidal. Lástima de ocasión perdida para que todo esto saliera al aire a través de la pequeña pantalla. Porque si esto se hubiera hecho así, ese señor que cita el editorial y que dijo que no había entendido nada del importante (¿será por los medios puestos en juego?) montaje de Lucca Ronconi, seguro que exclamaría: «Ahora sí que está claro y muy claro».

¿Sería mucho pedir de la cortesía y amabilidad de RITMO que publicara esta carta, por si contribuye a aclarar las cosas a alguien? Gracias, señor director.

FRANCISCO ENRIQUEZ

RESPUESTA:

Agradecemos sinceramente sus juicios sobre el contenido de la Revista. Es nuestra más firme creencia que RITMO es tanto de los que la hacemos como de los que la leen.

También a nosotros nos hubiese gustado que RTVE hubiese dado otro tratamiento al, en opinión generalizada entre nosotros, importante montaje de Don Carlo en el Teatro alla Scala, y que junto a la autorizada voz de Menéndez Pidal que usted nos señala hubieran salido al aire otras, no menos autorizadas, como la de Francesco Degrada, que ve en la ópera de Verdi «la evocación de un mundo en descomposición bajo la deslumbrante apariencia de su decoro, la imagen de una sociedad que se sofoca y se resquebraja porque conculca los derechos naturales, las razones vitales de sus miembros». A fin de cuentas, añadimos nosotros, Don Carlo no es ejemplo único de gran verdad artística lograda en base a una falsedad histórica. Sobre estas y

otras cuestiones relacionadas con el montaje de Lucca Ronconi escribirá en el próximo número, en la sección «Música en vivo», de RITMO, nuestro compañero Fernando Peregrín, quien se encontraba presente en el teatro milanés la noche en que tuvo lugar la representación que posteriormente nos ofreció, con tan poco acierto, insistimos, Televisión Española.

LA REDACCION

Valencia, 12 de febrero de 1978

Señor director:

Agradezco su carta del 23-I-78, y comprendo que sus respuestas no puedan llegar a los suscriptores con la rapidez que desearía.

Los discos que poseo de Heifetz son los siguientes:

BACH: Heifetz interpreta Bach. **Concierto para dos violines. Conciertos números 1 y 2. Chacona.** RCA (s), RL-42324.

BACH: **Partitas y Sonatas para violín solo.** RCA (m), LM-6105-1.

LOS CONCIERTOS HEIFETZ - PIATIGORSKY. RCA Víctor, LM 2738.

BRAHMS: **Concierto para violín y «cello».** MOZART: **Sinfonía concertante.** RCA, LSC-3228.

RECITAL DE JASCHA HEIFETZ: Sarasate, Saint-Saëns, Chausson, Brahms, Waxman. RCA, LSC-3232.

CONCIERTO JASCHA HEIFETZ: Tchaikovsky, Chopin, Schumann, Prokofiev, Saint-Saëns. MCA, M-14131.

SIBELIUS: **Concierto en Re menor, op. 47.** PROKOFIEV: **Concierto número 2.** RCA, LSC-4010.

HEIFETZ INTERPRETA. MCA, S-14225.

Toda información que me pueda enviar se la agradeceré infinito; no me preocupa en absoluto que se demore su respuesta.

Dándole las gracias por su amabilidad e interés que me demuestra, aprovecho para saludarle muy atentamente.

EDUARDO R. BOIX

RESPUESTA:

Esta es la discografía de Jascha Heifetz que hemos podido catalogar, aparte de la que usted nos indica en su carta. Publicamos ambas relaciones por si hay algún otro lector interesado en el tema.

Discografía de JASCHA HEIFETZ

BEETHOVEN: **Concierto violín, op. 61.** Con Charles Munch y la Sinfónica de Boston (RCA).

BEETHOVEN: **Los Tríos para cuerdas.** Con W. Primrose y G. Piatigorsky (RCA, tres LPs).

BRAHMS: **Concierto violín, op. 77.** Con Fritz Reiner y la Sinfónica de Chicago (RCA).

BRUCH/GLAZUNOV: **Conciertos violín.** Con Sir Malcolm Sargent y la Sinfónica de Londres (RCA).

BRUCH: **Fantasia Escocesa (+ KORNGOLD: Concierto violín),** con Sir Malcolm Sargent y la Nueva Orquesta Sinfónica de Londres (RCA).

CASTELNUOVO-TEDESCO: **Concierto violín (+ WALTON: Concierto violín),** con Alfred Wallenstein y la Filarmónica de Los Angeles (RCA).

ELGAR: **Concierto violín.** Con Sir Malcolm Sargent y la Sinfónica de Londres (RCA).

LALLO: **Sinfonía Española (+ WIENIAWSKI: Concierto violín),** con William Steinberg y la Sinfónica de la RCA (RCA).

MENDELSSOHN: **Concierto violín (+ PROKOFIEV: Concierto violín número 2),** con Charles Munch y la Sinfónica de Boston (RCA).

MOZART: **Los Conciertos para violín y orquesta,** con Sir Malcolm Sargent y la Nueva Orquesta Sinfónica de Londres (RCA).

MOZART: **Concierto violín número 4 (+ MENDELSSOHN: Concierto violín),** con Sir Thomas Beecham y la Royal Philharmonic Orchestra (EMI).

Recitales

RECITAL HEIFETZ: Beethoven, **Concierto violín.** Con Toscanini y la Orquesta NBC. Beethoven, **Sonata Kreutzer.** Con Brooks Smith. Beethoven, **Romanzas 1 y 2.** Con William Steinberg y la Sinfónica RCA (RCA, DPS-2006, 2LPs.).

TRIOS PARA PIANO, VIOLIN Y VIOLONCELLO: Beethoven, **Trío número 6 («Archiduque»).** Brahms, **Trío número 1.** Schubert, **Trío número 1.** Con Emmanuel Feuermann («cello») y Artur Rubinstein (piano). (RCA, LRM2 5093, dos LPs.)

RECITAL HEIFETZ: Dvorak, **Trío número 3.** Stravinsky, **«Suite» Italiana.** Glière, **Dúo.** Händel, **Passacaglia;** con L. Pennario (piano) y G. Piatigorsky (cello) (CBS, 76421, dos LPs.).

JASCHA HEIFETZ IN CONCERT: Obras de Bach, Bloch, Falla, Debussy, Kreisler, Rachmaninoff, Ravel y Castelnuovo-Tedesco. Con Brooks Smith (piano). Grabado en concierto directo desde el «Dorothy Chandler Pavillon», de Los Angeles. (CBS, 76422, dos LPs.)

Señor don Antonio Rodríguez Moreno. Madrid.

Querido amigo:

En el número de enero-febrero de RITMO se incluye una carta en la cual el suscriptor don Alberto Giménez de los Galanes hace una serie de consideraciones sobre mi persona y obra, consideraciones que me parecen respetabilísimas y a las que no tengo intención de replicar. Llevo el suficiente número de años luchando por las libertades de opinión y expresión para negarle a cualquier persona su derecho a exponer sus opiniones, subjetivas u objetivas, sobre mí. Por ello ruego que la presente se vea más con ánimo de clarificar algún extremo que de réplica periodística.

No soy regionalista. Nunca lo he sido y espero conservar la suficiente claridad intelectual como para no llegar a serlo. Por otra parte, el concepto «región» acostumbra a ir seguido por la preposición «de», y no es ésta una de mis preposiciones favoritas.

No me considero obligado a explicar a nadie las razones de mi cambio de nombre. De cualquier manera, entiendo que las personas no se denominan, más bien son denominadas.

«Insultar es ofender o agraviar a alguien, provocándole e irritándole con palabras o acciones.»

A esta definición —tomada de mi diccionario de castellano— le falta la caracterización moral. Pienso que sólo cabe hablar de ofensa o de agravio cuando media injusticia. La de-

nuncia, por muy fuerte que sea, no es nunca ofensiva ni agravante.

Admiro profundamente a **El Papus** por su continuada línea de defensa de la libertad y de la justicia, por su valentía y por su alta calidad (reconocida a nivel internacional con la concesión del «Yellow Kid»). Además, creo que la cosa más parecida que conozco a la realidad gallega es el mundo descrito en las historietas de **El Papus**.

Me sorprende que alguien se enoje por el uso de un idioma español en alguno de los titulares de mis colaboraciones. RITMO incluye a menudo citas —sin traducir— en alemán, inglés o francés, y a ningún lector le extraña. Creo recordar —no encuentro la bibliografía— que fue Unamuno quien se quejó de un tipo de incultura típica de España y caracteri-

zada por el desconocimiento y desprecio hacia las lenguas periféricas. Muestra de ello es que resulta más fácil encontrar en las librerías madrileñas un libro en alemán, francés o inglés que en euzkera, catalá o galego.

Efectivamente, Ravel tituló su obra **Pavane pour une infante défunte** y no **Pavane pour une enfant défunte**. Concretamente, escribió al respecto: «Ne pas attacher à ce titre plus d'importance qu'il n'en a... Ce n'est pas la déploration funèbre d'une Infante qui vient de mourir, mais bien l'évocation d'une Pavane qu'aurait pu danser telle petite princesse, jadis, à la cour d'Espagne.»

Agradeciéndole, señor director, la hospitalidad prestada a la presente, le saluda atentamente su amigo.

XOAN (antes Juan) M. CARREIRA

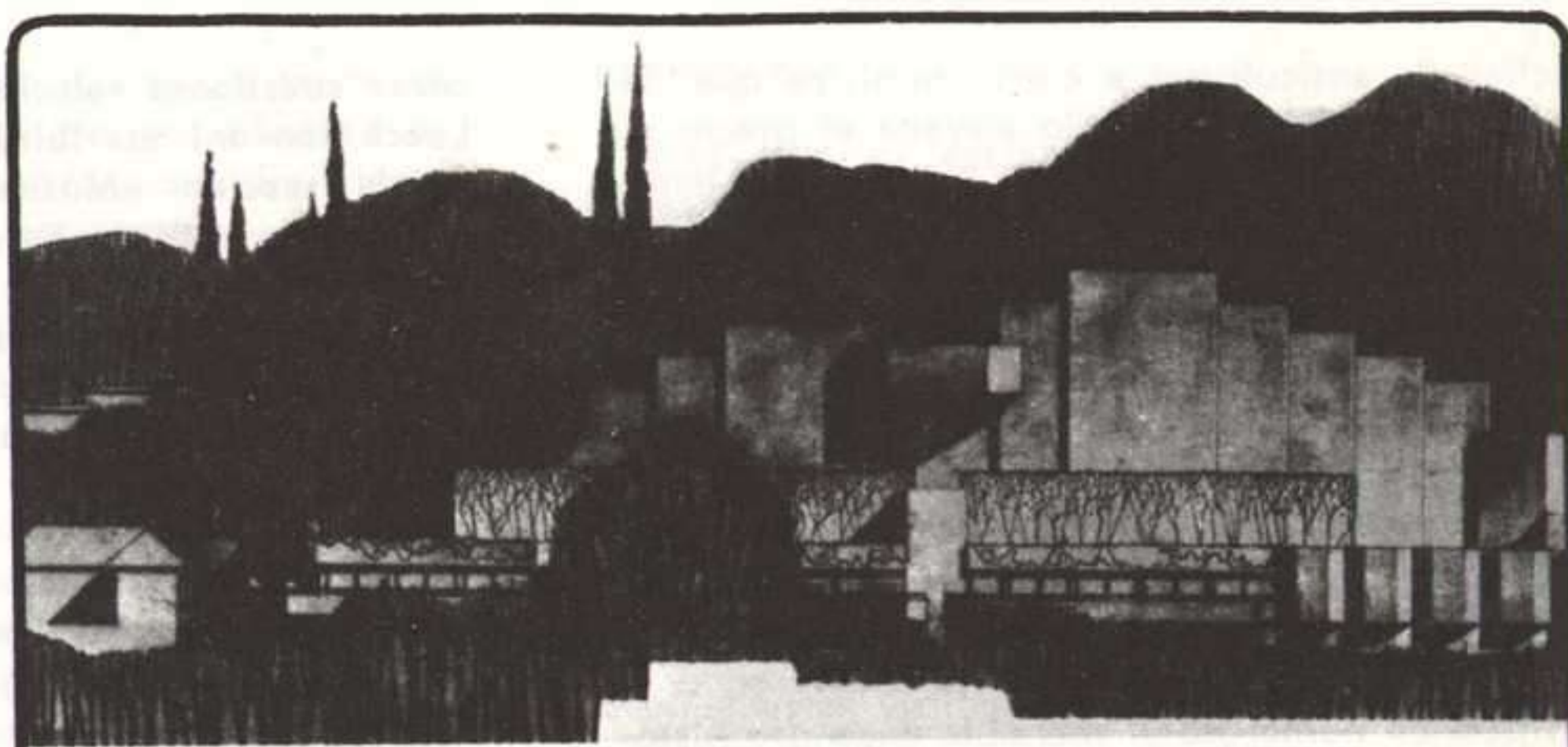
CREACION DE ISME ESPAÑA

El 4 de octubre de 1977 se fundó en Madrid la asociación ISME España —presidida por la pianista y pedagoga Rosa María Kucharski, inquieta y dinámica siempre—, que busca promover en nuestro país aficiones y crear movimientos de investigación en los distintos campos en que se divide la enseñanza musical, instituir la música como elemento cultural básico en el moderno desarrollo social y fomentar su práctica desde la niñez. Objetivos importantes y fundamentales que mueven asimismo a los demás organismos no gubernamentales que se acogen en otros países bajo las siglas ISME (International Society for Music Education), y que mantienen relaciones directas, en algunos casos estrechas, con la UNESCO, fundadora del ISME Internacional en 1953; relaciones que se instrumentan a través del CIM (Consejo Internacional de Música). Los primeros pasos de la nueva asociación española han sido numerosos y bastante fructíferos: tomar contactos, solicitar ayudas, promover actos, organizar una estructura como base de actuación..., culminando con la convocatoria de un certamen definido con el lema "España musical a Canadá", país elegido este año para la reunión bianual del ISME Internacional. Se trataba de seleccionar a un solo artista para representar a España en el citado Congreso internacional. Con tal fin se realizaron, en enero y febrero de este año, diversas pruebas, a las que asistieron concursantes de muchos puntos del país (si bien la afluencia fue relativamente numerosa, dada la premura con que se debió organizar todo). Resultó ganadora la soprano menorquina Juana Coll, que concurrió a la final con el guitarrista Pablo

de la Cruz Concejal, los pianistas Amador Fernández Iglesias y Luis Vázquez del Fresno, y el trío de guitarras Magaz. La decisión y las selecciones previas fueron adoptadas por un Jurado integrado por personas pertenecientes a diversos estamentos musicales.

Especialmente interesante resultó la visita girada a Madrid, los días 20 y 21 de febrero, por el señor Jack Bornoff, secretario ejecutivo del CIM, quien se puso en contacto con las "fuerzas vivas" de la Música y de la enseñanza nacionales incluidas en el concreto, pero amplio ámbito que ocupa este organismo internacional de "enlace". Fue lamentable que la rueda de prensa convocada por el ISME, con el fin de favorecer dichos contactos y dar a conocer los proyectos existentes en torno a las posibles futuras actividades españolas y de matizar una revitalización del Comité Nacional, organismo casi fantasmal, un día presidido por Esplá, no se viera concurrida más que por muy pocas personas. Lo que en cierto modo puede revelar el "interés" que ha existido y existe en relación con problemas vitales para la educación musical, cultural en definitiva, dentro de nuestro medio.

Desde aquí hay que desear que el apoyo de la Dirección General de la Música pueda suponer algo respecto a una remodelación del Comité Nacional y a una unión de fuerzas momentáneamente desperdigadas (Juventudes Musicales, antiguos Coros y Danzas...). Y, por supuesto, confiar en que la naciente organización ISME España goce de la ayuda necesaria para imbricarse en los esfuerzos comunes y para ampliar y profundizar sus actividades.



PROXIMA INAUGURACION EN GRANADA DEL AUDITORIUM "MANUEL DE FALLA"

Los próximos días 10 y 11 de junio va a tener lugar, en Granada, la solemne inauguración del Auditorio Manuel de Falla, obra del arquitecto don José María García de Paredes, de la cual dimos cumplida información en nuestro número extraordinario dedicado a Falla en su centenario (diciembre 1976).

Se ofrecerán dos conciertos monográficos con el repaso de una bien significativa parte de las composiciones orquestales y de cámara del gran compositor andaluz, máxima figura de la música española contemporánea. En el primero, Antoni Ros Marbá dirigirá a la Orquesta Nacional para la interpretación del "Interludio" y "Danza" de La vida breve, las Noches en los jardines de España —nada menos que con Rafael Orozco de solista—, el Homenaje a Debussy —de la "Suite" Homenajes— y las dos "suites" de El sombrero de tres picos.

En el segundo concierto, de variadísimo y atractivo plan-

teamiento, se escucharán las Piezas para violonchelo y piano —por Corostola y Zanetti—, Trois Melodies —por Montserrat Alavedra y Zanetti—, las Siete canciones populares españolas —con los mismos intérpretes—, la Fantasia Bética, las Cuatro piezas españolas y el Homenaje a Paul Dukas —las tres por Jacinto Matute, el gran pianista gaditano—, el Soneto a Córdoba y Psyché —de nuevo en la voz de M. Alavedra— y, finalmente, el Concierto para clave y cinco instrumentos, en versión de Rafael Puyana con Pedro León, Pedro Corostola, José Moreno, Jesús Meliá y Máximo Muñoz.

Paralelamente, podrá visitarse dentro del mismo recinto una magna exposición del artista granadino Manuel Rivera, con obras de homenaje a García Lorca y a Manuel de Falla, entre otras muchas, así como una escultura de Eusebio Sempere y un tapiz de Palazuelo, expresamente cedidos para esta ocasión de tan alto interés artístico. Adelantamos aquí la noticia, sin perjuicio de que, en su momento, se informe al lector de RITMO de la celebración de estos conciertos.

Los contratos tienen que cumplirse

Plácido Domingo fue requerido el día 27 de abril por la Staatsoper de Viena para participar en una representación de *Il Trovatore* que, con dirección musical de Herbert von Karajan, iba a ser ofrecida por televisión a varios países europeos. Ese mismo día, el tenor español tenía el compromiso previo de cantar en el Teatro de la Zarzuela de Madrid la tercera y última de las representaciones de *Manon Lescaut* programadas dentro del presente Festival de Opera de la capital de España. Lógicamente, Domingo hubo de declinar la invitación procedente de Viena e intervenir en la función que tenía contratada en Madrid. Lo que no resulta tan lógico es el tratamien-

to dado a esta noticia en los diferentes medios de comunicación, que parece tener su origen, principalmente, en una triunfalista nota de la Dirección General de la Música. Sólo el complejo de inferioridad frente a la Staatsoper vienesa, fruto de nuestra depauperada actividad operística, y la escasa entidad del Festival de Opera de Madrid, explican el que se considere como extraordinario algo que debería ser normal en todas las relaciones humanas, por muy mercantilizadas que éstas estén: el cumplimiento, salvo casos de fuerza mayor —que, evidentemente, no existió en el caso que origina esta noticia—, de los compromisos y obligaciones adquiridos.

CONCURSO INTERNACIONAL DE DIRECTORES DE ORQUESTA DENTRO DEL FESTIVAL VILLA LOBOS 1978

Del 16 al 26 de noviembre próximo tendrá lugar en Río de Janeiro un Concurso Internacional de Directores de Orquesta, bajo el patrocinio de la Fundación Nacional de Arte MEC-FUNARTE.

El Concurso está dedicado a las obras de Héctor Villa Lobos, con la inclusión obligatoria de otro compositor brasileño. Se han establecido cinco premios, los tres primeros con dotación económica de 5.000, 3.000 y 2.000 dólares, respectivamente.

El plazo de inscripción terminará el 10 de septiembre. Para información e inscripciones: Museo Villa Lobos, Palacio de Cultura, Rua da Imprensa, 16, 9.º andar, ZC-P - Río de Janeiro - 20000 RJ - (Brasil).

PRIMER CONCURSO INTERNACIONAL FRITZ KREISLER

Entre los días 10 al 19 de septiembre de 1979 se desarrollará, en Viena, ciudad natal del célebre violinista Fritz Kreisler, el Primer Concurso Internacional que lleva su nombre. Podrán participar en él todos los violinistas menores de treinta años, sea cual sea su nacionalidad. La fecha límite de inscripción es el 30 de junio de 1979. El Jurado estará compuesto por solistas y profesores de prestigio internacional. Tres premios especiales se sumarán a los tres primeros premios, que tendrán una cuantía de 100.000 Schillings el primer premio, 75.000 el segundo y 50.000 el tercero. Para informes e inscripciones: 1. Internationaler Fritz Kreisler Wettbewerb, Rabengasse 3, A - 1034 Wien. Postfach 619 (Austria).

ASOCIACION DE COMPOSITORES SINFONICOS ESPAÑOLES (A. C. S. E.)

La Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles, nacida con la autorización oficial dada por el Ministerio de Gobernación el 22 de noviembre de 1976, celebró su primera Asamblea general ordinaria de socios el 11 de mayo de 1977, en el Conservatorio de Madrid. En ella quedó constituida la primera Junta directiva, que quedó así: presidente, Ramón Barce; secretario, Claudio Prieto; tesorero, Jesús Villa Rojo; vocales: Agustín González Acilu, Miguel Angel Coria, Carlos Cruz de Castro y Francisco Cano.

Esta información aparece en el primer boletín, enero-febrero de 1978, editado por esta Asociación, boletín en el que figuran asimismo los Estatutos. El domicilio de la Asociación, en Madrid, se encuentra en la calle Concepción Jerónima, 10, bajo derecha.

SEGUNDO CONCURSO DE JOVENES COMPOSITORES DE LA ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA

Se convoca la segunda edición del Concurso de Jóvenes Compositores, para la creación de una obra sinfónica a estrenar por la Orquesta Nacional de España durante la temporada de conciertos 1978-1979. Información: Dirección General de la Música. Teatro Real. Plaza de Isabel II, s/n. Madrid-13.

PRESENTACION DEL CUARTETO HISPANICO

Con un ciclo de dos conciertos, los días 12 y 19 de abril, se presentó al público madrileño, en la sede de la Fundación Juan March, el Cuarteto Hispánico, con obras de J. S. Bach, Beethoven, Bartok y Ravel. Este nuevo cuarteto de cuerda español está integrado por Polina Kotliarskaia, Francisco Javier Comeseña, José María Navidad y Alvaro Quintanilla.

VIII FESTIVAL DE OPERA DE LA A. V. A. O.

La Asociación Valenciana de Amigos de la Opera (A. V. A. O.) anuncia la celebración del VIII Festival de Opera, que tendrá lugar del 3 de mayo al 3 de junio. Los títulos previstos son: Manon Lescaut (Puccini), Pescadores de perlas (Bizet), La flauta mágica (Mozart), Lucia di Lammermoor (Donizetti), Boris Godunov (Mussorgsky), Príncipe Igor (Borodin) y Nabucco (Verdi). Intervendrán como compañías estables invitadas la de la Opera del Estado de Brno (Checoslovaquia) y la del Teatro de Varna (Bulgaria).

LA ORQUESTA SINFONICA DE BILBAO ENSAYA, PERO NO ACTUA EN PUBLICO

Persiste la crisis en el seno de la agrupación sinfónica bilbaína. Como reivindicación a sus problemas salariales, los profesores de la agrupación acuden a los ensayos, ensayan, pero no actúan en público. Según informes, el problema económico estriba en que los profesores no solamente no perciben los emolumentos legales en la actualidad, sino que reciben unas cinco mil pesetas menos que en la temporada anterior.

PATRONATO DE LA ORQUESTA BETICA FILARMONICA

La constitución de un patronato que promueva la Orquesta Bética Filarmónica ha sido el principal objetivo de una reunión mantenida recientemente por el Director general de la Música con los representantes de organismos privados y públicos de Sevilla. Según informaciones recibidas en nuestra redacción, el Ministerio de Cultura contribuirá con un 33 por 100 de los fondos necesarios para el funcionamiento de la citada agrupación sinfónica, corriendo el resto a cargo del Patronato a constituir.

LA ORQUESTA DE R. TV. E., EN MEJICO

La Orquesta Sinfónica de la R. TV. E., bajo la dirección de sus dos directores titulares, estuvo en Méjico durante la primera quincena del mes de mayo. Dio varios conciertos en el Festival Internacional de Guanajuato, en la capital mejicana y en otras ciudades del país.

GRUPO INSTRUMENTAL DE CAMARA DE LA ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA

Bajo los auspicios de la Dirección General de Música se ha constituido un grupo instrumental de cámara, integrado por quince profesores de la Orquesta Nacional de España, bajo la dirección del violín concertino Víctor Martín.

Con esta nueva iniciativa se pretende contribuir a una mayor difusión de la música de cámara en España, a través de un repertorio preferentemente basado en la música barroca para instrumentos de cuerda.

La agrupación de cámara, que ha iniciado ya los ensayos, tiene previsto su debut dentro del próximo Festival Internacional de Música y Danza de Granada.

CON NOMBRE PROPIO



Teresa Berganza cantará, durante la temporada 1978/79, el papel de «Charlotte» de la ópera, de Massenet, *Werther*, en la Opernhaus de Zurich y en el Covent Garden de Londres. En el primer teatro estará acompañada por José Carreras como «Werther», y en el segundo, por Alfredo Kraus.

Herbert von Karajan cumplió, el día 5 de abril, setenta años de edad. En tal fecha le fue rendido un homenaje por la Staatsoper de Viena, que lo nombró «miembro honorario», y en la sala Gobelín de dicho teatro lírico fue descubierto un busto del célebre director de orquesta.

Antoni Ros Marbá dirigió ese mismo día por primera vez, precisamente invitado por Herbert Karajan, a la Orquesta Filarmónica de Berlín. El programa incluía obras de Moussorgsky, Rachmaninoff y Ravel. Ros Marbá hubo de saludar al final del concierto después de haberse retirado ya la Orquesta.

Piero Farulli, violinista del prestigioso Quartetto Italiano, convalece de una seria enfermedad que obligó al conjunto italiano a suspender todas sus actividades —incluido el concierto previsto en Barcelona para el pasado 20 de febrero— durante cuatro meses. Mientras se produce su total recuperación, le sustituye Dino Asciolla.

Luis Antonio García Navarro acaba de grabar *La vida breve* y *Amor brujo*, de Falla, con la colaboración de Teresa Berganza, José Carreras, Lucero Tena y Narciso Yepes.

Riccardo Muti, director titular de la Orquesta Philharmonia, de Londres, volverá al foso del Co-

vent Garden londinense durante la temporada 1979/80, para dirigir un nuevo montaje de *Andrea Chénier*, de Giordano.

Jesús López Cobos, que acaba de obtener un gran éxito en su debut con la Orquesta Filarmónica de Los Angeles, dirigirá por primera vez en el Teatro alla Scala de Milán, en el mes de marzo de 1979. La obra con la que iniciará su colaboración con el teatro milanés será *Moisés*, de Rossini.

Bernard Lefort, director del Festival de Aix-en-Provence, sustituirá, a partir del mes de junio de 1980, a Rolf Liebermann como director de la Opera de París.

Claudio Abbado, director artístico del Teatro alla Scala, será el nuevo director titular de la Orquesta Sinfónica de Londres. El actual, André Previn, dejará su puesto durante el próximo año.

Nicanor Zabaleta, uno de los más prestigiosos intérpretes de arpa, ha recibido un homenaje el día 26 de abril, en la sede de la Fundación Juan March.

Agustín González Acilu, compositor español, ha estrenado su obra encargo del Laboratorio de Interpretación Musical (LIM), *Omaggio a P. P. Pasolini*, el 20 de abril, en el Centro Cultural de la Villa de Madrid, en el curso del noveno concierto del mencionado LIM. En el mismo programa figuraba el estreno mundial de otra obra encargo del LIM, *Recordando a Ramón G. de la Serna*, debida a Agustín Bertoméu.

Georg Solti será el nuevo director titular de la Orquesta Filarmónica de Londres a partir de septiembre de 1979, sustituyendo a Bernard Haitink.



ESTRENO EN BARCELONA DE UNA OBRA DE MIGUEL ANGEL CORIA

Enrique García Asensio y la Orquesta Ciudad de Barcelona han presentado en la ciudad condal la obra, de Coria, Falla revisited. Coria, según nuestras noticias, ha obtenido un halagüeño éxito con esta composición, que ya había sido presentada en los

Estados Unidos y en Madrid.

Es importante este entronque de uno de nuestros compositores jóvenes más prometedores con la herencia espiritual de Falla, dentro de un lenguaje absolutamente contemporáneo. Así lo ha reconocido el público de Barcelona, y se espera que otros públicos españoles puedan llegar a conocer ésta y otras producciones de Miguel Angel Coria.

FESTIVALES

ATENAS (1 de julio-17 de septiembre)

Operas: **I Vespri Siciliani** (Verdi), **Guerra y Paz** (Prokofiev).

Conciertos y recitales, teatro, "ballet".

Intérpretes: Isaac Stern, Jerzy Semkow, Leonard Slatkin; Opera Nacional de Grecia, Opera del Kirov, de Leningrado; Orquesta Sinfónica de Saint Louis, Orquesta Filarmónica de la Opera del Kirov, Orquesta de Atenas, Orquesta de Salónica.

DIRECCION: Athens Festival; 1, Voukourestiou St., Atenas (Grecia TT 133).

BATH (26 de mayo-4 de junio)

Conciertos, recitales, "ballet".

Intérpretes: Richard Hickox Orchestra, St. Margaret's Singers-Musica Reservata, Suzanne Cheetham, Alan Hacker, Douglas Cummings, John Georgiadis, Brian Burows, William Golck, L'Estro Armonico Ensemble, Derek Solomons, L'Ecole d'Orphée, Coro John Alldis, Dúo Canino y Ballista, Medici Quartet, Cristina Ortiz, Sequeira Costa, Lindsay String Quartet, Academy of St. Martin-in-the-Fields, Iona Brown, Ifor James, John McCabe, Coro y Orquesta Monteverdi, de Londres; John Eliot Gardiner, London Sinfonietta & Chorus, Elgar Howart, Trio Beaux Arts.

DIRECCION: Bath Festival Office, Linley House, 1 Pierrepont Place, Bath BA1 1JY (Inglaterra).

BURDEOS (5 al 21 de mayo)

Opera: **Juditha Triumphans** (Vivaldi)—Oratorio escenificado.

Conciertos, Oratorios, música de cámara, recitales, "ballet".

Intérpretes: Bernard Thomas, Birgit Finnilä, Jacques Pernoo, Michel Plasson, Christa Ludwig, Roberto Benzi, Nathan Milstein, Dúo Pierre Amoyal-Maria-Joao Pires, Lili Kraus, Felicia Weathers, Cuarteto de Moscú, Orquesta Inglesa de Cámara, Orquesta de Cámara de Bernard Thomas, Orquesta de Bordeaux-Aquitaine, Coro. Easo, de San Sebastián.

DIRECCION: Grand-Théâtre de Bordeaux, place de la Comédie, 33000 Bordeaux (Francia).

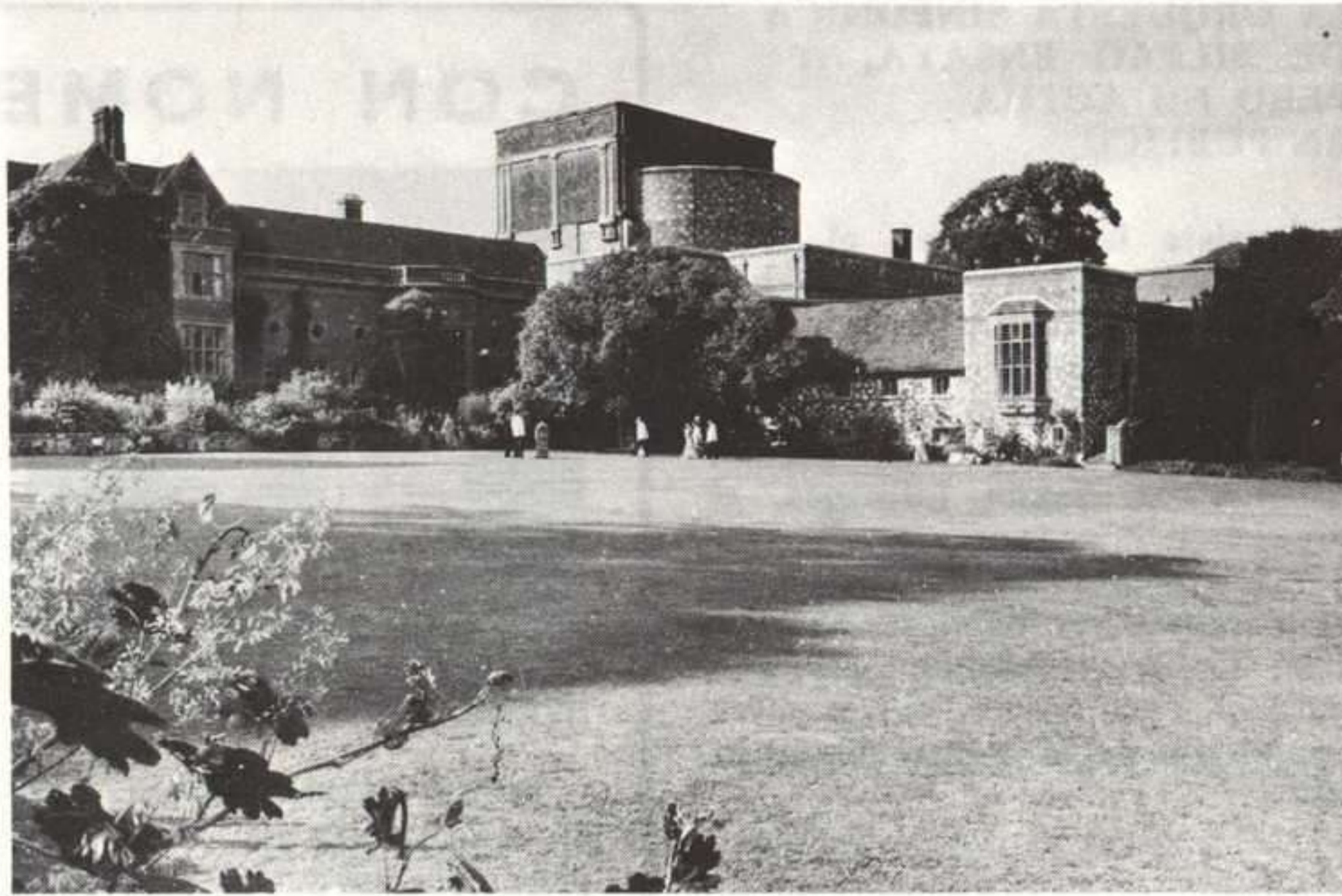
FLORENCIA (10 de mayo-1 de julio)

Operas: **I Vespri Siciliani** (Verdi), **A Midsummer Night's Dream** (Britten), **The Fairy Queen** (Purcell) y **Paul Bunyan** (Britten).

Conciertos, recitales, "ballet".

Intérpretes: Riccardo Muti, Bruno Bartoletti, Evgenij Mravinsky, Gabriele Ferro, Carlo Maria Giulini, Montserrat Caballé, Ghidon Kremer, Dúo Kontarski, Maurizio Pollini, English Music Theatre Company.

DIRECCION: Biglietteria Teatro Comunale, Crs Italia, 16; 50123 Firenze (Italia).



Glyndebourne: Festival Opera Theater.

GLYNDEBOURNE (28 de mayo-7 de agosto)

Operas: **Die Zauberflöte** (Mozart), **Così fan tutte** (Mozart), **La Bohème** (Puccini), **Don Giovanni** (Mozart) y **The Rake's Progress** (Stravinsky).

Intérpretes: Leo Goeke, Isobel Buchanan, Felicity Lott, May Sandoz, Sylvia Greenburg, Thomas Thomaschke, Kolos Kovats, Benjamin Luxon, Brent Ellis, Stafford Dean, Malcolm King, Rosario Andrade, Norma Sharp, Philip Langridge, Keith Lewis, Elisabeth Gale, John Rawnsley Leonard Mroz, Max-René Cosotti, Håkan Hagegård, Bozena Betley, Maria Ewing, Patricia Parker, Nan Christie, Alberto Cupido, Willard White, Alan Charles, Thomas Lawlor, Linda Zoghby, Leo Goeke, Samuel Ramey, John Michael Flanagan, Andrew Davis, Bernard Haitink, Kenneth Montgomery, Nicholas Braithwaite, Ed Spanjaard, Bruno Bartoletti.

DIRECCION: Glyndebourne Festival Opera, Glyndebourne, Lewes, Sussex BN8 5UU (Inglaterra).

HOLANDA (1 al 23 de junio)

Operas: **Don Giovanni** (Mozart), **Der Kaiser von Atlantis** (Viktor Ullmann) y **Pierrot Lunaire** (Schönberg).

Teatro musical contemporáneo: **Kontra-Danse**, **Recitativarie-Camera Obscura**, **Variété** (Mauricio Kagel).

Conciertos, recitales, "ballet".

Intérpretes: Edda Moser, Nancy Shade, Gabroiel Bacquier, Wolfgang Brendel, Christa Ludwig, Herman Krebbers, Claudio Abbado, David Atherton, Willem Frederik Ban, Richard Dufallo, Anton Kersjes, Kyril Kondrashin, Karlheinz Stockhausen, Edo de Waart, Kerry Woodward, David Zinman, Hans Vonk, Mauricio Kagel, Orquesta Filarmónica de Amsterdam, Concertgebouworkest, Orquesta de la Radio Holandesa, Residentieorkest de La Haya, London Sinfonietta, Orquesta de Cámara Holandesa, Orquesta Filarmónica de Rotterdam.

DIRECCION: Festival de Holanda, Willemsparkweg 52, Amsterdam (Holanda).

LYON (8 de junio-8 de julio)

Operas: **Aida** (Verdi) y **Le Comte Ory** (Rossini).

Conciertos, recitales, música de cámara, "ballet".

Intérpretes: Margaret Price, Jocelyn Taillon, Viorica Cortez, Christa Ludwig, Keneth Riegel, Roger Soyer, Zdenec Macal, Serge Baudo, Isaac Stern, Otmar Suitner, Staatskapelle Berlin, Orquesta de Cámara de Lyon.

DIRECCION: Festival de Lyon, Secrétariat général, 6e Division, 2e Bureau Hôtel-de-Ville, 69268 Lyon, Cedex 1. (Francia).

MUNICH (9 de julio-3 de agosto)

Operas: **Lear** (Aribert Reimann), **Fidelio** (Beethoven), **Salomé** (R. Strauss), **Der Rosenkavalier** (R. Strauss), **Ariadna auf Naxos** (R. Strauss), **Così fan tutte** (Mozart), **Arabella** (R. Strauss), **Die Frau ohne Schatten** (R. Strauss), **Lohengrin** (Wagner), **Elektra** (R. Strauss), **Otello** (Verdi), **Idomeneo** (Mozart), **Capriccio** (R. Strauss), **La clemenza di Tito** (Mozart) y **Der Ring des Nibelungen** (Wagner).

Recitales y "ballet".

Intérpretes: Prácticamente, la totalidad de la compañía de la Opera del Estado de Baviera para esta temporada, siendo difícil destacar de entre ellos unos cuantos nombres que no hiciesen muy larga esta reseña. De entre los directores, Gerd Albrecht, Wolfgang Sawallisch.

A destacar: el día 9, estreno mundial de **Lear**, dirigida por Albrecht e interpretada por Dernesch, Larand, Varady, Fischer-Dieskau, Götz, Nôsker. El día 23, recital de Sviatoslav Richter, en una "matinée". El 30, otra "matinée" a cargo de Fischer-Dieskau y Sviatoslav Richter. El 28, estreno del nuevo montaje de **Lohengrin** debido a August Everding y con dirección musical de Sawallisch. Interpretada por Benackova, Schröder-Feinen, Kollo, Roar, Brendel, Lenz, Sapell, Imdahl,

Auer. Asimismo los días 16 y 30, el célebre **Rosenkavalier** de Kleiber. Ya en el mes de agosto, el día 2, **Otello**, con Varady, Cappuccilli, Domingo y Kleiber. En realidad, se podría incluir en este capítulo la casi totalidad del Festival.

DIRECCION: M ü n c h e n n e r Opern - Festspiele, Max - Joseph-Platz 2, 8000 München 90 (República Federal de Alemania).

VERONA (13 de julio-2 de septiembre)

Operas: **Il Trovatore** (Verdi), **La forza del destino** (Verdi), **Madama Butterfly** (Puccini). Además, **La Condennación de Fausto** (Berlioz) y espectáculos de "ballet".

DIRECCION: Ente Autónomo Arena di Verona, Piazza Brà 28, 37100 Verona (Italia).

ZURICH (26 de mayo-4 de julio)

Operas: **A Midsummer Night's Dream**, **The Rape of Lucretia**, **The Turn of the Screw**, obras todas de Britten, que serán ofrecidas por la Scottish Opera. **Arabella** (Strauss) —de la que se dan detalles más adelante, en este mismo "Avance"—; **L'Orfeo**, **L'Incoronazione di Poppea** e **Il Ritorno d'Ulisse in Patria**, las tres obras de Monteverdi montadas por Ponnelle y dirigidas por Harnoncourt; **Der fliegende Holländer** (Wagner), **Simon Boccanegra** (Verdi), **Die Zauberflöte** (Mozart), **Il Trovatore** (Verdi), **La Bohème** (Puccini).

Conciertos, recitales, "ballet".

Intérpretes: Gerd Albrecht, Karl Böhm, Pierre Boulez, Herbert von Karajan, Erich Leinsdorf, John Pritchard, Georg Solti, Claudio Arrau, Roland Hermann Ferdinand Leitner, Nathan Milstein, Felicity Palmer, Maurice André, Martha Argerich, Jean-Pierre Rampal, Zuzana Ruzikova, Ernst Haefliger, Orquesta del Tonhalle, Sinfónica de la BBC, Filarmónica de Berlín, Collegium Aureum, Kammermusik - Ensemble Zürich, Orfeón Donostiarra, Orfeo Ensemble, Orquesta de Cámara de Zurich.

DIRECCION: Internationale Juni-Festwochen, Verkehrsverein Zürich, P. O. Box, CH 8023 Zürich (Suiza).

ALGUNOS ACONTECIMIENTOS PARA EL MES DE JUNIO (*)

BERLIN OCCIDENTAL

Deutsche Oper. Día 18, estreno del nuevo montaje de **Tannhäuser** (Wagner), debido a Kurt Horres y Hanna Jordan. La di-

(*) El retraso que arrastra en su salida nuestra Revista aconseja adelantar al mes de junio los acontecimientos a reseñar. Si algún lector deseara información sobre la programación del mes de mayo, que nos hemos visto obligados a omitir, no dude en dirigirse a nuestra Redacción, en la seguridad de que, con gusto, y en la medida en que esté disponible, le suministraremos la información de su interés.

rección musical estará a cargo de Jesús López Cobos.

Philharmonie. Orquesta Filarmónica de Berlín. Días 6 y 7, Ricardo Muti, director; Michel Schwalbé, solista. Programa "Tchaikovsky", que incluye el **Concierto para violín** y la **Primera Sinfonía**. Días 10, 11 y 12, Rafael Kubelik, director. **Doble concierto para dos orquestas de cuerdas, piano y timbal** (Martinu), y **Tercera sinfonía, "Heroica"** (Beethoven). Días 14 y 15, Vaclav Neumann, director; Dezso Ránkai, solista. Obertura de **Desde la casa de la Muerte** (Janacek), **Tercer concierto para piano** (Bartok) y **Séptima sinfonía** (Dvorak).

Haus des Rundfunks. Sendesaal. Radio-Symphonie Orchester Berlin. Días 11, 12 y 13, Dennis Russel-Davies, director; Cristina Ortiz, solista. **Segunda sinfonía** (Copland), **Rapsodia sobre un tema de Paganini** (Rachmaninoff) y **Cuarta sinfonía** (Tchaikovsky). Días 18, 19 y 20, Hiroshi Wakasugi, director; Justus Frantz y Martin Ulrich Senn, solistas. **Concierto para flauta y orquesta** (Hummel), **Concierto para piano y orquesta** (Schumann) y **Segunda sinfonía** (Brahms).

COLONIA

Opernhaus. Durante este mes de junio que reseñamos continuará el ciclo de óperas de Mozart iniciado el mes anterior. Las obras son: **Idomeneo**, **Die Entführung aus dem Serail**, **Le nozze di Figaro**, **Don Giovanni**, **Così fan tutte**, **La clemenza di Tito** y **Die Zauberflöte**. Todas ellas estarán montadas por Jean-Pierre Ponnelle, y los directores musicales serán John Pritchard y György Fischer. Los repartos incluirán a Maria Ewing, Kiri Te Kanawa, Yvonne Minton, Margaret Price, Stafford Dean, Carlos Feller, Werner Hollweg, Zoltan Kélémen, Nicolai, Salminen, Tappy, Wohlers. También a lo largo de junio habrá un festival de óperas contemporáneas. Se pondrán en escena **Wozzek** (Berg) —montaje de Neugebauer y Achim Freyer y dirección musical de Wolfgang Rennert—, **El Castillo del Duque Barba Azul** (Bartok) y **Oedipus Rex** (Stravinsky) —montadas por Hampe y Bury y dirigidas por Pritchard—, **We Come to the River** (Henze) —montaje de Mampe y John Gunter y dirección musical de Rennert—, **Opera** (Berio) —en colaboración con una emisora de radio— y **Sirius** (Stockhausen) —en colaboración con la misma emisora de radio.

CHICAGO

Orchestra Hall. Orquesta Sinfónica de Chicago. Días 1, 2 y 3, Henry Mazer, director; Swingle Singers II. **Concert Music N.º 4** (Karlins), **Renga** con **Apartment House 1776** (Cage) y **Sinfonía** (Berio).

ESTOCOLMO

Kungliga Teatern. Día 2, estreno del nuevo montaje de **La**

clemenza di Tito (Mozart) realizado por Knut Hendriksen y Jerzy y Lidia Skarzynski. Dirección musical de Elio Boncompagni.

Drottningholms Stottsteater. Día 3, estreno, en Suecia, de **Platée** (Rameau), en la puesta en escena de Bengt Peterson y Michael Stennett. Dirección musical de Charles Farncombe.

FRANKFURT

Oper. Día 21, estreno, en Alemania, de la ópera de Luigi Nono **Al gran sole carico d'amore**. Montaje de Ruth Berghaus y Ekkehard Grübler, dirección musical de Michael Gielen. Intérpretes: June Card, Inga Nielsen, Tamar Rachum, Hildegard Heichele, Anny Schlemm y Franz Mayer. Anteriormente, los días 4 y 5, concierto en la Opera, con dirección de Michael Gielen. El programa incluye **Rituel** (Boulez) y **Le Sacré du Printemps** (Stravinsky).

GINEBRA

Grand Théâtre de Genève. Días 1, 3, 5, 8 y 10, **Wozzek** (Berg), nueva puesta en escena de Jean-Claude Riber y Andrzej Majewski. Dirección musical de Siegfried Kurz. Orquesta de la Suisse Romande. Intérpretes: Elisabeth Söderström, Karl-Heinz Stryczek, Wilfried Badorek, Jean van Ree, Gerhard Unger, Rolf Kühne, Nandor Tomory, Richard van Vrooman.

Victoria Hall. Orquesta de la Suisse Romande. Día 21, Wolfgang Sawallisch, director; Helen Donath y Siegmund Nimsgern, solistas. Coro de la Radio Suisse Romande y Coro Pro Arte, de Lausanne. **Un Requiem alemán** (Brahms).

HAMBURGO

Hamburgische Staatsoper. Día 2, estreno del nuevo montaje de **Lulu** (Berg). La dirección musical será de Christoph von Dohnányi, y los intérpretes, Anja Silja, Hanna Schwarz, Ursula Boese, Elisabeth Steiner, Herbert Fliether, Peter Haage, Walter Berry, Sven Olof Eliasson, Dieter Weller, Toni Blankenheim, Frieder Stricker, Ernst Wiemann y Kurt Marschner. Días 6, 7, 8 y 9, la Deutsche Staatsoper, de Berlín oriental, pondrá en escena, respectivamente, **Einstein** (Dessau) —montaje de Ruth Berghaus y Andreas Reinhardt, y dirección musical de Otmar Suitner—, **Julius Caesar** (Händel) —montaje de Erhard Fischer y Wilfried Werz, dirección musical de Peter Schreier— y **La Nariz** (Shostakovich) —montaje del mismo equipo que en la obra de Händel antes apuntada, y dirección musical de Heinz Fricke—, estando la última fecha de la visita dedicada a un concierto a cargo de la Staatskapelle Berlin —casualmente, otra gran orquesta que hace indistintamente ópera y conciertos— bajo la dirección de Otmar Suitner. El día 11, estreno de la nueva puesta en escena de



Chicago: Orchestra Hall.

Norma (Bellini), con dirección musical de Carlo Franci. Intérpretes: Cristina Deutekom, Francisco Ortiz, Alicia Nafé, Olive Frederiks y Peter Haage. El día 14, concierto en la Opera, con dirección de Karl Böhm. Obras de Haydn y R. Strauss.

LEIPZIG

Kongresshalle. Orquesta Gewandhaus. Días 15 y 16, Jiri Belohlávek, director; Ruggiero Ricci, solista. "Suite" **Gajaneh** (Kachaturian), **Sinfonía española** (Lalo) y **Sexta sinfonía, "Fantaisies Symphoniques"** (Martinu).

Thomaskirche. Día 25, orquesta de cámara de la Gewandhaus. Hans-Joachim Rotzsch, director; Regina Werner, Gisela Pohl, Horst Gebhardt y Siegfried Lorenz, solistas. Thomanerchor. Tres **Cantatas** de J. S. Bach: **BWV. 7, 30 y 93.**

LONDRES

Covent Garden. Royal Opera. Reposición de **Falstaff** (Verdi), con dirección musical de Georg Solti. Intérpretes: Valerie Masterson, Marta Szirmay, Norma Burrowes, Anne Howells, Geraint Evans, Richard Stilwell, Ryland Davies. Estreno del nuevo montaje de **Luisa Miller** (Verdi), debido a Filippo Sanjust. Dirección musical de Lorin Maazel, que debutará en la Royal Opera. Intérpretes: Katia Ricciarelli, Elizabeth Connell, Patricia Payne, Luciano Pavarotti, Ingvar Wixell, Gwynne Howell y Richard van Allan.

Royal Festival Hall. Día 1, Royal Philharmonic Orchestra. Rafael Frühbeck de Burgos, director; Murray Perahia, solista. **Primera sinfonía** (Haydn), **Segundo concierto para piano** (Beethoven) y **La Consagración de la Primavera** (Stravinsky). El día 4, a primera hora de la tarde, repetición de este concierto, pero con la **Sinfonía número 44** (Haydn), en lugar de la **Primera**; a continuación, Orquesta Sinfónica de Londres. Claudio Abbado, director; Alfred Brendel, John Shirley-Quirk, solistas. Coro de la Sinfónica de Londres —cuerdas

masculinas—. **Un superviviente de Varsovia** (Schönberg), **Noveno concierto para piano** (Mozart) y **Sexta sinfonía, "Patética"** (Tchaikovsky). Día 6, Orquesta Sinfónica de Londres. Klaus Tennstedt, director; Lazar Berman, solista. **Obertura para un Festival académico** (Brahms), **Segundo concierto para piano** (Liszt) y **Quinta sinfonía** (Prokofiev). Día 8, Royal Philharmonic Orchestra. Rudolf Barshai, director; Heather Harper, solista. **Sexta sinfonía** (Schubert), **Cuatro últimas canciones** (R. Strauss) y **Primera sinfonía** (Brahms). Día 11, Orquesta Sinfónica de Londres. Neville Marriner, director; Garrick Ohlsson, solista. "Suite" de **Carmen** (Bizet), **Primer concierto para piano** (Liszt) y **Novena sinfonía, "Del Nuevo Mundo"** (Dvorak). Día 13, Philharmonia Orchestra. Yuri Temirkanov, director; Dimitri Alexeev, solista. Obertura de **Ruslan y Ludmila** (Glinka), **Primer concierto para piano** (Tchaikovsky) y **Quinta sinfonía** (Shostakovich). Día 15, Philharmonia Orchestra. Riccardo Muti, director; Janet Baker, solista. Obertura **Carnaval romano**, **Les Nuits d'Été** y fragmentos de **Romeo y Julieta**, obras todas de Berlioz. Día 18, Orquesta Sinfónica de Londres. André Previn, director y solista; Sheila Armstrong, Janet Baker y Robert Tear, solistas. Coro de la Sinfónica de Londres y Coro The Boys of St. Clement Danes. Obertura **Les Francs Juges** (Berlioz), **Primer concierto para piano** (Mendelssohn) y **Spring Symphony** (Britten). Día 20, Orquesta Sinfónica de Londres. André Previn, director; André Watts, solista. **Fuentes de Roma** (Respighi), **Muerte y Transfiguración** (R. Strauss) y **Primer concierto para piano** (Brahms). Día 22, Royal Philharmonic Orchestra. Lawrence Foster, director; Shura Cherkassky, solista. Obertura **La Gruta de Fingal** (Mendelssohn), **Concierto para piano** (Grieg) y **Scheherazade** (Rimsky-Korsakov). Día 25, Orquesta Sinfónica de Londres. André Previn, director; Vladimir Ashkenazy, David Cripps, solistas. **Cuarto concierto para trompa** (Mozart), **Primer concierto**

para piano (Chopin) y **Variaciones sobre un tema original, "Enigma"** (Elgar). Día 27, Orquesta Sinfónica de Londres. Eugen Jochum, director. El programa incluye la **Octava sinfonía, "Inacabada"** (Schubert) y la **Segunda sinfonía** (Beethoven). Día 29, Orquesta Philharmonia. Riccardo Muti, director; James Galway y Nicanor Zabaleta, solistas. Un **Concerto Grosso** de Vivaldi, **Concierto para flauta, "La noche"** (Vivaldi), **Concierto para flauta y arpa** (Mozart) y **Cuarta sinfonía** (Brahms).

Queen Elizabeth Hall. Día 7, London Sinfonietta. Elgar Howarth, director. **Silbury Air** (Birtwistle), **"Suite" Pulcinella** (Stravinsky) y **Concierto para orquesta** (Tippett).

MILAN

Teatro alla Scala. Día 6, primera representación de **La fuerza del destino** (Verdi), en montaje de Lamberto Puggelli y con dirección musical de Zubin Mehta. Intérpretes: Caballé, Carreras, Cappuccilli, Ghiaurov, Roni. Día 12, Salvatore Accardo, Sylvie Gazeau, Bruno Giuranna, Alain Meunier, Rocco Filippini, Franco Petracchi y Bruno Canino en un programa "Schubert": **Quinteto para cuerdas op. 163 (D. 956)** y **Quinteto "La trucha"**. Día 17, primera representación de **Il Trovatore** (Verdi), en la puesta en escena de Luchino Visconti y Nicola Benois. Dirección musical de Zubin Mehta. Intérpretes: Marton, Cossotto, Domingo, Milnes. Días 21, 22 y 23, concierto de la orquesta del Teatro alla Scala, bajo la dirección de Zubin Mehta. Martha Argerich, solista. **Primer concierto para piano** (Chopin), **Sinfonía de cámara op. 9, número 1** (Schönberg) y **Octava sinfonía, "Inacabada"** (Schubert).

MUNICH

Herkulesaal der Residenz. Días 14 y 16, Orquesta Filarmónica de Munich. Lawrence Foster, director. **Séptima sinfonía** (Mahler). Días 22 y 23, Orquesta Sinfónica de la Radiodifusión de Baviera. Rafael Kubelik, director. **Sexta sinfonía** (Schubert) y **Novena sinfonía** (Brahms). Día 28, Orquesta Filarmónica de Munich. Rafael Frühbeck de Burgos, director; Malcom Frager, solista.

El amor brujo (Falla), **Primer concierto para piano** (Bartok) y **Cuadros de una Exposición** (Musorgsky-Ravel).

PARIS

Théâtre National de l'Opéra. Día 3, **Le nozze di Figaro** (Mozart), montaje de Giorgio Strehler y Ezio Frigerio. Dirección musical de Gary Bertini. La nueva puesta en escena de **La Dame de Pique** (Tchaikovsky) ha tenido que ser cancelada debido a dificultades del director escénico Iouri Lioubinov con las autoridades de su país, la Unión Soviética, y será sustituida por el montaje de **Madame Butterfly** (Puccini) de Jorge Lavelli y Max Bignens, actualmente en el repertorio del Teatro alla Scala. Debido a este cambio, no se conocen a la hora de redactar esta información los detalles del reparto y de la dirección musical. El estreno en París de este montaje "scaligero" tendrá lugar el día 23. El día 30, reposición de **Otello** (Verdi) en el montaje de Terry Hands y Josef Svoboda y Abd'Elkader Farrah. La dirección musical será de Nello Santi.

Palais des Congrès. Orquesta de París. Días 28 y 29 de junio y 1 de julio, Daniel Barenboim, director; Martina Arroyo, Elena Obratzova, José Carreras, José Van Dam, solistas. Coro de la Orquesta de París. **Misa de Requiem** (Verdi).



Londres: Queen Elizabeth Hall, la sala de conciertos mediana de la South Bank.

Théâtre des Champs-Élysées. Días 7 y 8, Orquesta de París. Daniel Barenboim, director y solista; Clifford Curzum, solista. **Sinfonía KV. 183** (Mozart), **Concierto para piano KV. 467** (Mozart) y **Concierto para dos pianos KV. 465** (Mozart). Durante este mes, los tres últimos conciertos —los días 6, 14 y 30— del ciclo Barenboim de música de cámara. Está también prevista la actuación de la Orquesta Filarmónica de Berlín bajo la dirección de Herbert von Karajan, pero se desconocen las fechas exactas y los programas a la hora de entrar en imprenta este número de RITMO.

Grand Auditorium de Radio France. Día 6, recital de Helen Watts acompañada al piano por John Streets. Programa con obras de Händel, Purcell y Britten. Día 9, versión de concierto de **La Fida Ninfa** (Vivaldi). Orquesta Nouvel Philharmonique, bajo la dirección de M. Corboz. Intérpretes: J. Smith, J. Barbié, J. Elwes, P. Huttenlocher. Día 14, Nouvel Orchestre Philharmonique. Gilbert Amy, director; Thomas Prévost y Christiane Eda-Pierre, solistas. **Obertura de La flauta mágica** (Mozart), **Concierto para flauta número 2** (Mozart), **Aria de concierto KV. 505** (Mozart), **Pour un monde noir** (Charles Chaynes) —estreno mundial— y **La Mer** (Debussy). Día 27, recital de Edda Moser, con Irwin Gage al piano. Obras

de Wolf, Schönberg, Pfitzner y R. Strauss. Día 29, versión de concierto de **Siegfried** (Wagner). Nouvel Orchestre Philharmonique bajo la dirección de G. Patané. Intérpretes: J. Cox, R. Knie, F. Mazura, H. Pampuch, Z. Kélémen, O. Wenkel, A.-M. Rodde.

ROMA

Teatro dell'Opera. Días 2, 4 y 7, **Der Fliegende Holländer** (Wagner), con dirección musical de Lovro von Matacic. Intérpretes: Leif Roar, Janis Martin, Anna Di Stasio, Eribert Steinbach, Peter Meven. Días 3, 6, 8, 11, 13, 15, 17 y 20, la nueva puesta en escena de **Thaïs** (Massenet) realizada por Alberto Fassini y Pier Luigi Samaritani. Dirección musical de Reynald Giovaninetti. Intérpretes: Elena Nunziata/Lorraine Marenzi Jones, Antonio Savastano/Bruno Sebastian, Renato Bruson, Franco Pugliese/Carlo De Bortoli, Elvira Spica, Laura Bocca, Leonia Vetuschi/Sofia Mezzetti, Etta Bernard/Scilly Fortunato, Paolo Mazzotta/Rolando Sessi.

VIENA

Staatsoper. Día 3, estreno de **Der Junge Lord** (Hans Werner Henze), montaje de Gustav Rudolf Sellner y Frederico Pallavicini. Dirección musical de Horst Stein. Intérpretes: Paul Hoffmann, Barry McDaniel, Heinz Zednik, Debra Brown, Manfred Jungwirth, Peter Weber, Rudolf Hornik, Murray Dikie, Margarete Benze. Día 16, reposición de **Jenufa** (Janacek), montaje de Otto Schenk y Günther Schneider-Siemssen. Dirección musical de Gerd Albrecht. Intérpretes: Gabriele Benackova, Sena Jurinac, Peter Lindroos y Josef Hopferwieser.

ZURICH

Opernhaus. Día 14, estreno del nuevo montaje de **Arabella** (R. Strauss), debido a Imo Moszkowicz, Max Röhrlisberger y Jan Skalicky. Dirección musical de Ferdinand Leitner. Intérpretes: Anna Tomowa-Sintow, Gabriele Fuchs, Helga Thieme, Roland Hermann y Harald Ek.—**FERNANDO PEREGRIN GUTIERREZ.**

CONCIERTO
DE
GUITARRA

Ingredientes:

1 guitarra

1 guitarrista

1 juego cuerdas

CAPRICE

Información:
Apartado 854
VALENCIA

CONCIERTO
DE
GUITARRA

Ingredientes:

1 guitarra

1 guitarrista

1 juego cuerdas

CAPRICE

REUETIAS

REUETIAS

Thomas

Chicago, Illinois

**La gran marca americana
de órganos electrónicos**



**busca
buenos distribuidores
para toda España.**

(Sólo un distribuidor por zona)

IMPORTADORA MUSICAL ESPAÑOLA, S. A.
IMESA - Ronda General Mitre, 184 - Tel. 212 39 26 - Barcelona-6

música en VIVO

LA "DEUTSCHE OPER" DE BERLÍN OCCIDENTAL: LEYENDA, DIVISION Y PROBLEMAS

No es la célebre *Opera* de Berlín ni estamos en las años 20. Entonces Berlín tenía tres salas destinadas a la lírica. Una era la ya legendaria *Oper Unter-der-Linden*, en donde Erich Kleiber y Bruno Walter eran sumos gobernantes, Furtwängler era ídolo de apariciones fugaces y un día, al principio de los 30, se presentó un joven director interpretando *Tristán e Isolda* de forma tal que crítica y público echaron chispas de entusiasmo por aquel debutante llamado Herbert von Karajan. No lejos estaba la *Opera Kroll*, el teatro de vanguardia, experimental, en el que el enorme Otto Klemperer escandalizaba con sus montajes atrevidos y su estilo seco y áspero a los berlineses de pro, llevando a la escena páginas como *Cardillac*, de Hindemith; *La vida de Orestes*, de Krênek; *De la casa de los muertos*, de Janáček, o *Erwartung*, de Schönberg. Y cerrando el triángulo estaba la *Deustches Opernhaus*, en Charlottenburg, en donde Sweig y Zemlinsky compartían tareas de menor entidad popular, en comparación con el interés que despertaban las producciones de Linden o Kroll. Esta última fue cerrada en 1931, y Klemperer pasó a *Unter-der-Linden*, con algunas apariciones aisladas en Charlottenburg. Pronto, con la intensificación de la campaña antisemita por parte del III Reich, Walter y Klemperer tuvieron que tomar el camino del exilio, primero en Viena, luego en Norte-América. Durante la guerra, el edificio que había sido residencia de la *Opera Kroll* fue destruido en un bombardeo. Al terminar la conflagración, la división de Berlín dejó a la *Opera de Linden* en el sector soviético de la ciudad. Berlín Occidental se quedó con una única sala de ópera, la de Charlottenburg, pronto convertida en la *Deutsche Oper* de la ciudad. La competencia que venía del otro lado de la línea divisoria, luego muro, fue terrible: en Berlín Este, bajo la férula de Walter von Felsenstein, se renovaban los fuegos iluminados años atrás por los grandes maestros antes mencionados, y la *Oper Unter-der-Linden* seguía siendo, en una nueva Alemania, el primer teatro de la República.

Al otro lado, al final de los años 50, comenzó lo que pudo haber sido una nueva edad de oro: Ferenc Fricsay se hizo cargo de la *Deutsche Oper* en Charlottenburg, y la vida lírica de la antigua capital conoció un nuevo resplandor y una sana competencia, ahora de nación a nación

dentro de un mismo casco urbano. Pero la muerte arrebató cruelmente a Fricsay, en Basilea, al empezar el año 63. Tras un breve interregno, cubierto honrosamente por Jochum y Karl Böhm, el joven Lorin Maazel se hizo cargo de la *Deutsche Oper* como primer director. Empero, otros teatros de ópera habían florecido en la Alemania de posguerra, muy en especial los de Hamburgo y Munich, y Berlín había de hacer un supremo esfuerzo para conservar su "status" de primer teatro lírico alemán. El siempre competente y esforzado Gustav Rudolf-Sellner, máximo "registreur" de la *Deutsche Oper*, tenía que esforzarse por competir con las ideas escénicas de los más jóvenes Rennert (Munich) y Liebermann (Hamburgo), teatros en los que, de cuando en cuando (como asimismo en Stuttgart), también se dejaba caer en montajes no wagnerianos el inesperado y genial Wieland Wagner.

En 1970 falleció George Szell, y poco después le llegó a Maazel la tentadora oferta de la Orquesta de Cleveland, que le ofrecía la titularidad de la agrupación. Maazel cruzó el Atlántico y trató, durante algún tiempo, de conciliar una doble actividad: como director sinfónico, en el Severance Hall, y como maestro de foso, en Charlottenburg; pero pronto

el inteligente artista comprendió la imposibilidad del esfuerzo repartido y optó por la orquesta americana, abandonando paulatinamente el teatro de la Bismarckstrasse. Desaparecido Sellner, "fugado" Maazel, la *Deutsche Oper* inicia una lenta decadencia, cuya línea inclinada llega hasta hoy. Directores de escena nuevos, hoy ya consagrados, como Rudolf Noelte o Götz Friedrich, y maestros como Gerd Albrecht o Jesús López Cobos tratan de frenar el progresivo descenso de calidad media de la *Opera* de Charlottenburg, pero falta una política ágil, una intendencia dominadora, una dirección permanente. Mientras, Munich, con el doblote Günther Rennert-Wolfgang Sawallisch, se ha convertido en el primer teatro de la República Federal. En Hamburgo, aunque Liebermann ha abandonado la ciudad hanseática por los aires de París, se ha creado una nueva "entente", de sólida experiencia artística, entre Christoph von Donhanyi, en doble función de intendente y primer director, y Götz Friedrich. En 1976 Rennert abandona su feudo muniqués, pero la inmediata llegada de un hombre de teatro de la categoría de August Everding garantiza la continuidad de un óptimo estado de cosas.

En 1977 la *Opera* de Berlín Oeste ha iniciado un intento de regeneración. Se nombra, con inicial escándalo, para el puesto de intendente al violonchelista de "avant-garde" Siegfried Palm: su labor, obstaculizada por una constante campaña adversa de prensa, está tratando de devolver a Charlottenburg pasadas glorias.

Se habla de que este verano de 1978 puede acordarse el nombramiento de un nuevo General Musik Direktor, puesto nominalmente vacante desde la etapa de Fricsay, y se especula para este cargo con el nombre de Jesús López Cobos. De cualquier manera, la *Deutsche Oper* está en trance de remodelación y ajuste, de búsqueda de nuevos caminos y soluciones, situación, en fin, de "crisis", sin énfasis de tonos dramáticos para este término.

"DER FREISCHÜTZ": UNA "AGATHE" TODAVIA EXCEPCIONAL

En esta tesitura, pude presentar cuatro representaciones consecutivas de "repertorio" en la *Deutsche Oper*, con ocasión de mi viaje a Berlín para las sesiones del Premio Internacional de la Crítica Discográfica. Un coliseo lírico se mueve, como es bien sabido, en torno a cuatro bazas de actuación: los montajes de escena, el coro, la orquesta y los cantantes. Respecto del primer punto, Berlín sabe bien vivir de las rentas: la mayor parte de las puestas en escena que exhibe el teatro de Charlottenburg pertenecen a la etapa de Sellner, y aún hoy su eficacia queda fuera de toda duda. Respecto del coro, aquí la primacía de la *Deutsche Oper* sigue siendo absoluta sobre todos los demás teatros de las dos Alemaniás: el conjunto coral berlinés es uno de los primeros en su especialidad, y sólo los componentes del Coro de la *Opera* del Estado de Viena pueden hacerle seriamente la competencia. La orquesta es un instrumento



Der Freischütz (Weber), en la puesta en escena de Sellner y con escenografía de Jörg Zimmermann.

dúctil, variable y voluble: si el maestro de turno sabe motivarles, los músicos tocarán para él con todo el arco; si, por el contrario, el "Kapellmeister" de circunstancias no logra despertar especiales inquietudes, los metales soplarán a medio gas. Jochum, Böhm, Maazel o López-Cobos son nombres, en la más reciente historia del teatro, de directores que han sabido extraer sonoridades inhabituales de la orquesta; como muestra, ahí están las interpretaciones, muy recientes, tanto en vivo como en disco, de los *Meistersinger* wagnerianos comandados por Jochum. Los cantantes constituyen el "ojo del huracán" en la Deutsche Oper: si bien es lujo de la institución el seguir manteniendo en su plantilla nombres como el de Dietrich Fischer-Dieskau o Pilar Lorengar, y también cuenta el que los sucesivos intendentes hayan sabido atraerse a los nuevos nombres de la ópera internacional (Ligendza, Herrmann, Baltsa, Fasbänder, Martin, Schröder-Feinen, Moll, Sotin), es inexcusable el hecho de que una serie de viejas glorias de la casa siguen aferradas a los quicios de la misma como imperturbables basamentos. En fechas cercanas (finales del año 1977), el ya vocalmente roto Peter Lagger le ha ganado un discurtido pleito a Siegfried Palm, que pretendía prescindir de sus servicios, consiguiendo que los jueces obliguen al actual intendente a mantenerle en su puesto e inclusive le fueren a darle la inmediata "première" de su cuerda; como ésta habrá de ser el nuevo *Tannhäuser* que López Cobos de dirigir en el mes de junio, al director español le ha tocado en suerte cumplir el inapelable fallo de los jueces y tener a Lagger de "Landgrave" en dicha puesta en escena, ante el horror de muchos, que ya prevén que el bajo pueda "cargarse" la producción, como ya hiciera en su "rôle" de "Pogner" en los antes mentados *Maestros Cantores*.

Mi periplo de cuatro jornadas en la Opera berlinesa se inició con *Der Freischütz*, la gran ópera romántica de Weber, y tuve la suerte de no padecer a ninguna "vieja gloria" en activo durante la representación. La producción es la concebida en 1966 por Sellner y estrenada el 15 de mayo de ese año bajo la batuta de Jochum, que seis años antes había grabado para DG un formidable *Cazador furtivo*, que ahora se reedita en Alemania en serie económica. Creo que *Der Freischütz* es una de esas óperas "de director": Carlos Kleiber nos lo ha demostrado en el disco, sobradamente, y en vivo, hace un año; Colin Davis revalidaba la afirmación en memorable función del Covent Garden londinense comentada en estas páginas (Cfr. RITMO, núm. 470, abril 1977: "Música en vivo"). Desgraciadamente, en Berlín no hubo ningún "maestro" en el foso, sino sólo un eficaz concertador, el siempre carente de inspiración Heinrich Hollreiser. Su labor no fue ni buena ni mala, sino todo lo contrario. Con Hollreiser se sabe



Pilar Lorengar, una «Agathe» para el recuerdo.

que las obras tienen un comienzo y que, efectivamente, acaban: en medio no suele ocurrir apenas nada. Con ese inexistente apoyo proveniente del foso era difícil "incitar" a los cantantes, crear atmósfera, en una palabra. Y, sin embargo, la hubo, gracias a la presencia en escena de una "Agathe" excepcional, Pilar Lorengar, que "tiraba" de la Orquesta y de sus compañeros de reparto hasta crear un clima y una intensidad que solían desvanecerse durante sus ausencias de la escena. La Lorengar ha creado escuela con este personaje, uno de sus favoritos, y aunque ya la voz no está en su más áureo momento, la emoción contenida que se crea en la sala cuando la cantante inicia el célebre "Leise, leise", a 'mezza voce', define la conciencia del público de estar ante un "algo más". Gran artista, gran cantante, en resumen gran intérprete, esta Pilar Lorengar, tan querida y aplaudida por los berlineses, que la tienen como algo propio. ¡Qué pena que el disco haya estado tan parco con esta artista y que, habiendo sido quizá la mejor "Agathe" de la posguerra después de la Grümmer, ninguna grabación completa nos haya perpetuado su traducción del "rôle"!

Buen tono, en general, para el resto del reparto, sin pasar nadie del notable. Sólido, enérgico, quizá algo basto, el "Max" de Gerd Brenneis. Gesticulante, pero comunicativo, excelente en la región grave, Victor van Halem como "Kaspar". Simpática, de voz algo corta, pero muy musical, Barbara Vogel como "Annchen". Barry McDaniel como "Ottokar" e Ivan Sardi como "Kuno" completaron un plantel ajustado, que, de haber subido más "fluido" desde el foso, se habría desenvuelto seguramente con mayor riqueza expresa. Guardo la cita final para el Coro, anteriormente citada: hoy es Walter Hagen Groll el rector de sus destinos, y los resultados reverdecen los laureles de antaño. No sólo es el empaste, la dicción perfecta o la igualdad de las distintas cuerdas lo que impresiona; también cuentan, y mucho, la forma de moverse los miembros por la escena, a veces con más desparpajo que los cantantes mismos; la capacidad para crear tensión dramática, la coordinación visual (de

forma que siempre se observan entre sí y nunca se tapan), etc. En fin, un extraordinario "coro-de-ópera", de verdaderos actores-cantantes. Junto a la Lorengar, lo mejor de la noche.

LAS PEQUEÑAS BODAS BURGUESAS DE FIGARO

Explico el título. En el foso de Charlottenburg se volvió a "disfrutar" la presencia de Hollreiser, el hombre con el que nunca pasa nada. Con él, las admirables *Bodas de Fígaro* se tornaron más que nunca chaparritas, inconsecuentes, burguesotas y flácidas. Allí no hubo conflicto de clases, ni marejada sexual, ni confrontamiento de pasiones en un espacio cerrado, sino sólo un amo que trata de hacer la "cusqui" a sus criados y un grupo de sirvientes, que le devuelven la pelota a su señor, y punto. Fue una pena, porque la escenografía, ya con quince años a sus espaldas, de Gustav Rudolf Sellner, sigue manteniendo una vigencia visual notable. Esta puesta en escena, estrenada en junio de 1963 por Karl Böhm, fue el origen de la producción discográfica dirigida por el mismo Böhm para DG, con Fischer-Dieskau como el "Conde Almaviva" y Gundula Janowitz como la "Condesa". Pero en la noche berlinesa que se comenta, ni Böhm estaba en el foso, ni Dieskau ni la Janowitz sobre la escena, y casi todo llamaba a voces a la mediocridad. La crisis de la Deutsche Oper se percibe prístinamente en su foso, donde la ausencia de la gran batuta impide que vuelen libremente los frutos, todavía maduros, de la imaginación despierta. Fue lástima, insisto, ya que Sellner, que ya ha visto a su producción ser reconocida como clásica, concentra la acción en un decorado casi único, en el que los elementos mobiliarios son mínimos, buscando una delicada abstracción de las situaciones, en donde la mímica de los personajes y la corriente de la magistral música mozartiana se enseñoreen de la escena, convertida, no en protagonista (¡Qué lección para tantos "regisseurs" modernos!), sino en escueta recipiendaria y testigo del mensaje sonoro. Este montaje es completamente distinto del de

Der Freischütz (lo que demuestra la imaginación desplegada en su día por Sellner), que es barroco, abigarrado, denso, con una escena del "Barranco del Lobo" que claramente ha servido de inspiración y punto de partida a la producción londinense de Götz Friedrich antes citada.

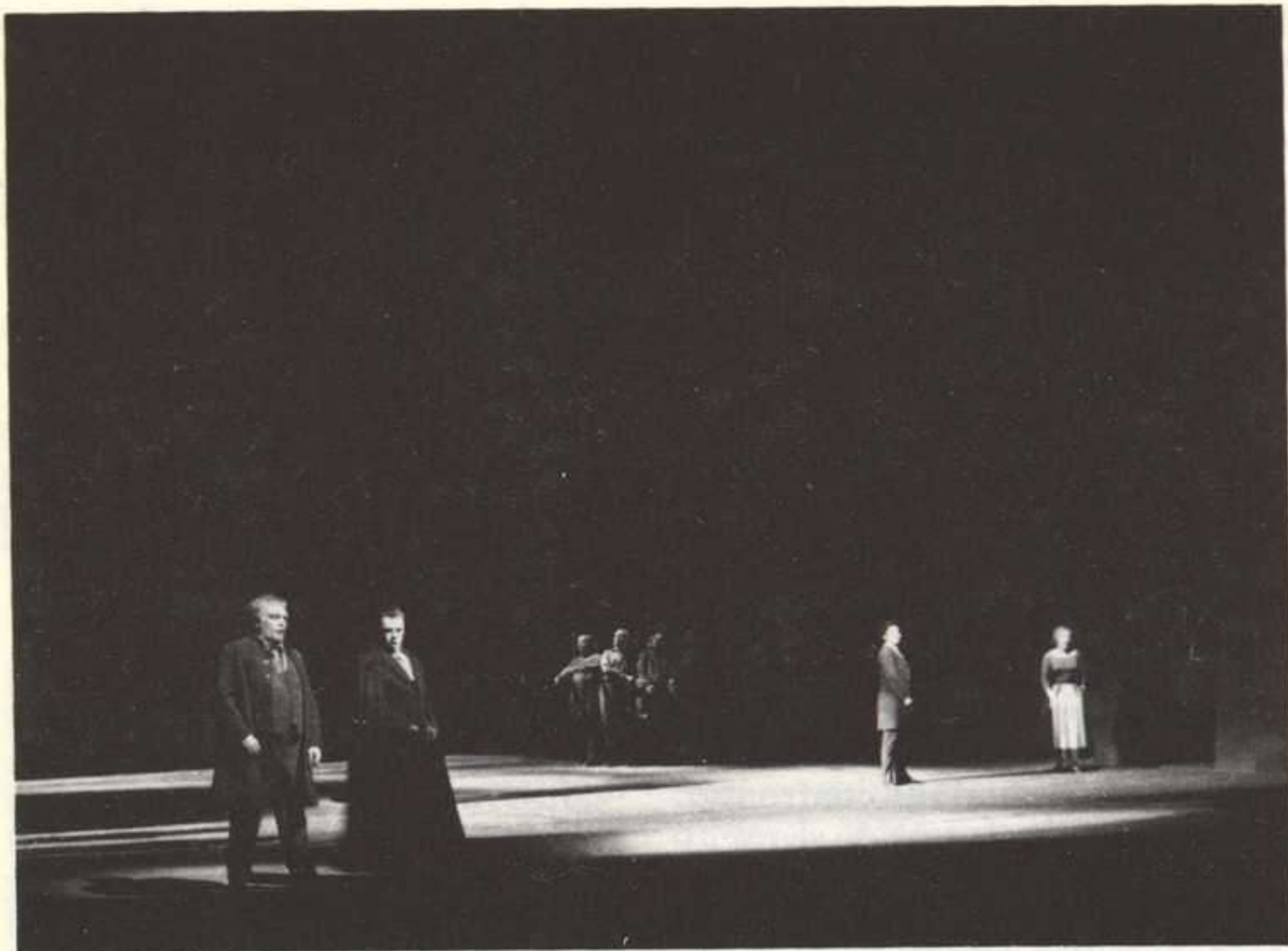
En una producción como la del *Freischütz*, la actuación de Pilar Lorengar, la labor del coro y la imaginería de la puesta en escena podían salvar una representación de la rutina y el tedio exhalados desde el foso. En la producción de *Las Bodas* esto no cabía, porque Sellner, con su descarnamiento escénico, concibió el montaje para que éste cobrase vida por medio de la labor de los intérpretes. Al fallar éstos, sobre todo la dirección, el edificio se tambalea por aburrimiento y sosería. Hay que salvar de entre los cantantes a José Van Dam, el "Fígaro" de Salzburg, siempre buen cantante y excelente actor, y a la "Condesa" encarnada con sensibilidad y firmeza por Janis Martin, que hace de esta "Rosina" una criatura "activa", fuerte, incluso colérica, que lucha por recuperar un cariño perdido sin desmayos ni depresiones, con dolor, pero también con rabia. Del resto del reparto casi sería mejor no hablar. William Murray fue un "Conde" afectado y ridículo, del que no se puede esperar que triunfe en sus maquiavélicas especulaciones al comienzo del acto tercero, porque le vemos tontorrón y mezquino. La "Susana" de Margaret Neville fue inexistente, y el "Cherubino" de Lucy Peacock gritón y saltarín; esto es, absurdo. De la que ma he de salvar a una de las "viejas glorias" del teatro, Martin Vantin, el un día inolvidable "Pedrillo" en el *Rapto en el Serrallo* de Fricssay, que compuso, a pesar de los años, un "Basilio" excepcional por intención y gracia espontánea.

UN "FIDELIO" A OLVIDAR

Fue el punto más bajo de las cuatro presenciadas. ¡Y eso que Hollreiser no estaba en el foso! La referencia ha de empezar por la protagonista, corporeizada por Gwyneth Jones. Conservaba yo el reciente recuerdo de su espléndida doble actuación como "Ve-



Las bodas de Fígaro (Mozart). Estrenado en junio de 1963 —representación fotografiada—, el montaje de Sellner conserva su vigencia.



También el montaje de la «Deutsche Oper Berlin» de Fidelio lleva la firma de Sellner.

nus-Elisabeth" en el *Tannhäuser* de Colin Davis, en Bayreuth (Cfr. RITMO, núm. 476, noviembre 1977: "Música en vivo"); la remembranza quedó pálida ante la realidad: la Jones no cantó, sino que gritó, chilló, aulló, vociferó, y no blasfemó de puro milagro. Fue una "Leonora" en perpetuo estado de rugido, con una desafinación constante, un descuadre vocal incontrolable, una línea de canto inexistente, un total desastre, en suma. Una actuación inconcebible en una intérprete con el prestigio de Gwyneth Jones.

Sumemos al "Rocco" de esta versión: Josef Greindl. Sí he dicho bien: Josef Greindl, que con sesenta y seis años aún sale a la escena de la Deutsche Oper a cantar (?) el papel del carcelero. ¿Quién puede dudar de que Greindl ha sido uno de los grandes, grandísimos incluso, intérpretes de esta centuria? Su "Osmin", su "Hagen", su "Hunding", su mismo "Rocco", perpetuados por el disco, nos traen la imagen sonora viva de un artista de primera magnitud. Pero hablamos de hace treinta, veinte, quince, incluso diez años; pero no de la hora presente. Triste, casi digna de compasión, la actuación de este hombre, de esta "vieja gloria", que se aferra a las bambalinas con la añoranza de las gran-

des noches del pasado. Comprendo que es duro decir esto, pero pienso que una de las virtudes de los artistas más eximios es que han sabido retirarse a tiempo.

"Florestán" fue aquí el "Max" contemplado en *Der Freischütz*, Gerd Brenneis; repito lo dicho: tosquedad, solidez, contundencia, mínima caracterización psicológica. William Dooley fue un "Pizarro" con más presencia que voz, que dice (recita) mejor que canta.

Nos queda la batuta. El director de la noche era el español Miguel Ángel Gómez Martínez, que hace pocos años hizo una triunfal presentación en la antigua capital alemana con esta misma ópera de Beethoven. Me es difícil juzgar su actuación, ya que me agrada poder dar de ello adjetivaciones positivas, pero me temo que, posiblemente, "pillé" al joven maestro español en una noche no especialmente inspirada. Ciertamente, Gómez-Martínez fue incapaz de controlar a Gwyneth Jones desde el foso, y la cantante, que bien dirigida puede dar de sí momentos sobresalientes, hizo literalmente lo que le dio la gana, como se ha dicho ya, con un descontrol absoluto. Tampoco la Orquesta tuvo una noche especialmente afortunada, y los desajustes abundaron, aunque, justo es reconocerlo, los músicos tocaron para el español con bastante más entusiasmo que para Hollreiser. La *Leonora* número 3, incluida entre las dos escenas del acto segundo, fue llevada a un "tempo" increíblemente rápido, lo que tampoco contribuyó en exceso a una especial justeza en los ataques o limpieza en el fraseo.

Es de justicia dejar, una vez más, la última mención para el estupendo coro berlinés. Cuando sus miembros cantan el inmortal "O welche Lust" es palpable que asistimos a algo que sobrepasa los límites de la bondad para entrar en los confines de lo inefable. En medio del desajuste, del desbarajuste, de los berridos de Gwyneth Jones, de los tonos quebrados de Josef Greindl, los hombres y mujeres del coro berlinés vinieron a traer la "bendita luz" a la oscuridad, propia del

montaje de Sellner, de la que parecían haberse contagiado todos los participantes en esta representación.

UN "DON GIOVANNI" A RECORDAR

Si *Fidelio* supuso la cima más profunda de mi contacto con la Deutsche Oper, *Don Giovanni* fue el punto más elevado. Los diversos factores funcionaron esta vez con rara unanimidad. Hubo una batuta, si bien no genial, sí mozartiana, la de Wilfried Boettcher. Hubo la oportunidad de contemplar la famosa puesta en escena de Rudolf Noelte, estrenada por Maazel en 1973. Hubo asimismo cantantes de categoría: Van Dam, Moser, Rundgren, Grobe, Vogel. La Orquesta respondió con entusiasmo y compenetración, con unidad y precisión. Baste decir que, teniendo muy reciente la visión del soberano *Don Giovanni* salzburgués de Böhm, éste de Berlín, sin llegar a las cotas de genialidad de aquél, en nada desmereció en el conjunto del recuerdo.

Noelte planteó en el 73 una de las más interesantes concepciones modernas de la obra mozartiana. Problemas de última hora con los cantantes le impidieron a Noelte llevar a sus últimas consecuencias algunas de sus ideas sobre la obra (v. gr.: hacer que "Don Octavio" cante "Dalla sua pace", en el acto segundo, al concluir la escena de los conjurados con "Leporello" en la casa de "Elvira", lo cual es perfectamente coherente por el texto y la relación tonal); aun así, el *Don Giovanni* de Noelte, con su puente que atraviesa la escena desde la embocadura hasta el fondo del escenario, en mutación constante de decoración lateral, es una de las más serias y hermosas visiones actuales de la pieza.

Recuerdo que al pobre Wilfried Boettcher se le trajo a debutar a Madrid con la *Tercera* de Mahler, el año en que la Orquesta Nacional ofreció el ciclo completo de las *Sinfonías* del autor bohemio, debut que fue, por multitud de razones previsibles, un tremendo fiasco. En Berlín pude



José van Dam como «Don Giovanni».

ver a Boettcher en su elemento, que no es otro que Mozart. Su dirección, sin llegar a los arrebatos geniales de un Böhm, fue irreprochable. Fue una sorpresa escuchar a José van Dam, que en ocasiones ha incorporado el "rôle" de "Leporello", acogerse al de "Don Giovanni": no estoy seguro de si es éste el papel más apto para el cantante belga, pero su profesionalidad y su magnífica técnica le permiten salvar con soltura, seguridad y confianza todos los escollos de la partitura, hasta llegar a perfilar una creación cínica y egótica del personaje. Edda Moser fue una vibrante "Doña Ana", trágica en el gesto y la figura, casi digna del teatro griego, perfecta en lo vocal, notable como actriz. Donald Grobe, cuya decadencia ya se presiente, compuso, sin embargo, un sobrio "Octavio", justo en la expresión y seguro en el canto. Bent Rundgren fue un imponente "Comendador", tanto en lo físico como en lo vocal: me sorprendió el lirismo con que abordó la exhortación al protagonista en el cementerio, normalmente dicha por casi todos los bajos con tono truculento. El resto del reparto (Barbara Vogel como "Zerlina", mejor en este papel que en el de "Annchen" del *Freischütz*; Brigitte Henk-Prassek, para mí desconocida, como una



Gwyneth Jones, una «Leonora» para el olvido.



Don Giovanni (Mozart), en la célebre puesta en escena de Rudolf Noelte.

eficiente "Doña Elvira"; Manfred Röhrl como un sorprendentemente adusto y tristón "Leporello") tuvo una actuación muy meritoria en conjunto. Fue ésta, en fin, una despedida de la Deutsche Oper con buen pie, pero ello no cambia mi apreciación inicial: la Opera de Charlottenburg está en crisis, y muchas cosas deben cambiar en ella en los próximos meses. Siegfried Palm tiene la palabra.

GRAN RECITAL DEL CUARTETO LA SALLE: EL TRIUNFO DEL CEREBRO SOBRE EL CORAZON

En el contexto de las Berliner Festwochen, el Cuarteto La Salle ofrecía dos programas de contenido paralelo: primera parte, dedicada a su especialidad, la Escuela de Viena; segunda, consagrada a su nueva vocación, los Cuartetos de la última época de Beethoven. Pude atender al primero de estos conciertos. Creo que es innecesario detenerse en las obras de la primera parte. Berg y Webern están en los huesos de estos cuatro músicos americanos, forman parte de su carne y de su sangre. La traducción del Cuarteto Op. 3 fue un diagrama de perfección diamantina,



El Cuarteto La Salle, cuatro americanos en Berlín haciendo música vienesa.

casi un milagro de sonoridad y expresividad. Aún más soberbia es la forma en que estos músicos enfocan las Seis Bagatelas Op. 9, de Webern, tan soberbia que, ante el fervor en el aplauso de los asistentes que llenaban la Hochschule der Kunst berlinesa, la obra completa fue repetida al

final de la primera parte como un inesperado "bis".

Sin embargo, lo que más me sorprendió y, todo hay que decirlo, desconcertó, fue la manera en que Walter Lewin y sus compañeros dieron vida sónica al Cuarteto Op. 131 de Beethoven. Debo confesar que, hasta que al-

gunos días después del concierto escuché completo el álbum que estos intérpretes han grabado con los Cuartetos finales de Beethoven, no entendía realmente su extraña interpretación del Op. 131. Es difícil de explicar, pero en la versión del La Salle estas obras, y este Cuarteto en concreto, pierden toda carga de hermosura o belleza, incluso de intensidad expresiva, y se convierten en las anticipaciones geniales y dispersas de un sordo amargado y solo, refugiado en su creación como única vía hacia una luz difusa y contradictoria. Toda la exacta perfección y el clasicismo que solemos admirar en intérpretes como los Cuartetos Amadeus o Italiano están aquí ausentes. Prima la exploración cerebral sobre la emotividad, domina el ritmo a la melodía, se busca antes el timbre aislado que la sonoridad de conjunto. Un Beethoven, pues, distinto: ocre, cavernoso, desesperado, visto no sólo como el primer romántico, sino también como "pionero" del expresionismo. Concepción nada lejana de la que Szell proponía para la Novena Sinfonía. Concepción tan atrevida como atrayente.

J. L. PEREZ DE ARTEAGA

BASES DEL XII CERTAMEN INTERNACIONAL DE GUITARRA "FRANCISCO TARREGA" BENICASIM (Castellón) Agosto 1978

El Ayuntamiento de Benicásim, organizador del Certamen Internacional de Guitarra «Francisco Tárrega», hace públicas las Bases que regirán para la XII Edición del mismo.

A tal efecto dispone:

1.º El XII Certamen Internacional de Guitarra «Francisco Tárrega» tendrá lugar, en Benicásim, los días 22, 23, 24 y 25 de agosto de 1978, dentro de los actos programados para las Fiestas de Verano.

COMISION ORGANIZADORA

2.º A tal efecto, se constituye una Comisión Organizadora, presidida por el Alcalde de Benicásim, cuyas funciones específicas serán las siguientes:

- Redacción de las presentes Bases.
- Difusión máxima de las mismas entre los Conservatorios y Centros similares de España y del extranjero, así como en la Prensa, con la debida antelación, para que lleguen al mayor número de posibles concursantes.
- Nombramiento del Jurado.
- Admisión o recusación, en cada caso, de las solicitudes que remitan a la citada Comisión cuantos artistas lo deseen. Aun cuando se hubieran admitido sus solicitudes, serán excluidos todos aquellos concursantes que, a juicio de la Comisión Organizadora, sean parientes hasta el tercer grado —directo o colateral— o alumnos actuales de algún miembro del Jurado.
- Proveer de alojamiento gratuito a todos los concursantes durante los días 21 y 22 de agosto y prolongar el citado alojamiento hasta el día 25 a los que pasen el ejercicio eliminatorio que se establece en la base 14.º
- Velar para que se cumplan las disposiciones de las pre-

sentes Bases, resolviendo cuantas dudas surjan en casos no previstos.

g) Asesorar al Jurado en orden a las incidencias de tipo puramente administrativo que puedan producirse antes y durante el Certamen, así como en la interpretación de las Bases.

h) Mantener en el seno del Jurado a un delegado, debidamente nombrado por el Alcalde, para que, en calidad de secretario, actúe con voz, pero sin voto, en todos los momentos en que se requiera su asesoramiento.

i) Designación de local y de las horas en que deberán tener lugar las sesiones del Certamen.

CONCURSANTES

3.º Podrán tomar parte en el Certamen cuantos concursantes lo deseen, sin distinción de nacionalidad, sexo, edad y raza. Queda excluido el concursante que el año pasado obtuvo el Primer Premio.

4.º Las solicitudes para poder participar deberán dirigirse al SEÑOR PRESIDENTE DE LA COMISION ORGANIZADORA DEL XII CERTAMEN INTERNACIONAL DE GUITARRA «FRANCISCO TARREGA». AYUNTAMIENTO DE BENICASIM (Castellón - España), junto con la cantidad de 1.000 pesetas como derechos de inscripción.

5.º El plazo de admisión de solicitudes terminará el día 5 de agosto de 1978.

6.º Los concursantes deberán presentar al Jurado las obras de libre elección que interpreten, debidamente impresas, si están editadas, o escritas correctamente a mano, en caso contrario.

7.º El mero hecho de inscribirse indica, tácitamente, la sujeción completa a la letra y al espíritu de estas Bases.

8.º Los concursantes que re-

sulten ganadores de los premios que se establecen vendrán obligados a recoger los citados premios personalmente, cuando sean requeridos para ello. El incumplimiento de este punto llevará aparejada la pérdida del premio.

9.º Los ganadores de los premios vendrán obligados también, en la sesión de clausura, a interpretar como mínimo tres obras elegidas libremente entre las de su repertorio, unas de las cuales deberá ser de Francisco Tárrega.

PREMIOS

10.º Los premios que se establecen son los siguientes:

- PRIMERO, de 200.000 pesetas.
- SEGUNDO, de 100.000 pesetas.
- TERCERO, de 50.000 pesetas.
- CUARTO, de 25.000 pesetas.

PREMIO A LA MEJOR INTERPRETACION DE LA OBRA DE FRANCISCO TARREGA, de 50.000 pesetas.

En estos premios colaboran:

- Ministerio de Cultura.
- Ayuntamiento de Benicásim.
- Ayuntamiento de Villarreal.
- Cooperativa de Crédito, Caja Rural «San Antonio», de Benicásim.
- Petróleos del Mediterráneo, Sociedad Anónima.
- Productos Químicos del Mediterráneo, S. A.

11.º La Comisión Organizadora indicará al Jurado el número y la cuantía de los accésit, que serán entregados como estímulo a los concursantes más destacados, entre los que no obtuvieran ninguno de los cuatro premios establecidos en la base anterior.

12.º Los premios serán indivisibles.

13.º El premio a la mejor interpretación de la obra de Tárrega es independiente y, por tanto, podrá concederse, libremente, a

cualquier concursante que se haga acreedor a él, aunque se le haya otorgado uno de los cuatro premios establecidos en la base 10.º

OBRAS

14.º Para optar a los premios establecidos, todos los concursantes deberán realizar una prueba eliminatoria, que consistirá en la interpretación ante el Jurado de «JOHN DOWLAND, Melancoly Galliard y Allemande». Edición Universal UE 12472. La Comisión Organizadora se reserva la facultad de dar a esta prueba el carácter de pública o privada.

15.º Los que superen la prueba anterior deberán interpretar las siguientes composiciones:

A) OBRA OBLIGADA: SONATINA (Op. 51), de Lennox-Berkeley. Edición Chester.

B) Una obra de libre elección, cuya duración no exceda de diez minutos.

C) Una obra de FRANCISCO TARREGA, a elección del concursante.

16.º Todas las actuaciones serán públicas y tendrán lugar en el local que designe la Comisión Organizadora, previo sorteo público que realizará la misma Comisión.

JURADO

17.º Las impugnaciones sólo serán válidas si la Comisión Organizadora las recibe hasta el mismo día de la celebración de la prueba eliminatoria.

18.º Queda facultado el Jurado para declarar desierto cualquiera de los premios establecidos.

19.º La Comisión Organizadora es la única Entidad capacitada para resolver todo lo que no esté previsto en estas Bases.

20.º El fallo del Jurado será inapelable.

todos los sonidos de una gran orquesta

El órgano electrónico más completo. Ofrece más posibilidades de interpretar música. Es como tener la mayor orquesta.

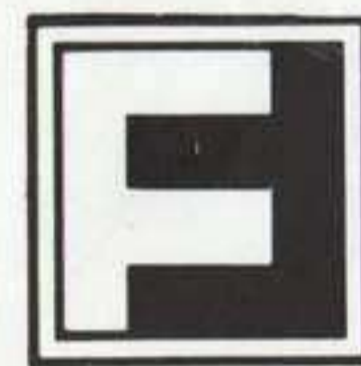
Permite obtener los sonidos de instrumentos de viento, cuerda, y de percusión.

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

LA ERA DE LOS DIRECTORES (I)

«Tratadlos como a niños inex-
[pertos;
llamadlos locos y dejadlos en
[libertad.»

(Schoenberg.)



Caricatura vienesa de la nerviosa técnica directorial del Mahler de 1897.

Por ENRIQUE PEREZ ADRIAN

LA ERA DE LOS DIRECTORES es una de las colaboraciones procedentes de nuestro equipo redaccional que hubieron de ser retiradas del sumario del número extraordinario dedicado al centenario del fonógrafo (diciembre de 1977), desbordado el final de sí mismo y ya casi incontrolable.

Enrique Pérez Adrián, su autor, aceptó acoger de nuevo a su criatura, y aún más, tornó a revisarla para tratar de que sirviera como engarce entre los estudios sobre directores de orquesta ya publicados en RITMO y los que queremos incluir en nuestras páginas en el próximo futuro.

Pero E. P. A. es un escritor un poco impredecible. Al final ha presentado un artículo autónomo, personal e intransferible. Su ERA es, probablemente, el sueño o la anticipación del gran trabajo que algún día alcanzará de su mano, con este o parecido título, dimensiones de libro. Mas mientras llega este momento, creo que la limitada, pero importante, información que la ERA contiene—con sus intuiciones y proposiciones—merece el lugar que le estaba predestinado, «desde el principio de los tiempos», en nuestra Revista. Dadas su extensión y la calidad del material gráfico aportado, hemos decidido dividirla en dos partes de publicación sucesiva. La segunda incluirá un apéndice discográfico.—A. F. M.

1. INTRODUCCION

Durante el primer milenio cristiano la ciencia musical fue considerada como una especie de revelación apocalíptica, hasta que el monje benedictino Guido d'Arezzo, aproximadamente sobre el año 1025, descubrió un sistema efectivo de notación musical con posibilidad de trasladar el lenguaje de la música a un medio de expresión cuya complejidad desplazaría rápidamente a los refinamientos musicales de otras culturas, tomando como cuerpo un principio tan fundamental que se ha convertido en las bases de nuestro lenguaje musical durante un milenio. La función que distinguió el descubrimiento de Guido d'Arezzo fue que por primera vez permitía un modo de articular la comunicación entre los músicos en el acto de hacer música. La armonía de la ejecución ya no dependería del espíritu concordante de la comunidad religiosa. Los cinco primeros siglos después de Cristo habían presenciado un progresivo refinamiento del canto llano, el cual representa la apoteosis cristiana de la monofonía. Hasta entonces, hasta qué grado el desarrollo orgánico del lenguaje musical se había inhibido se ve claramente en el hecho de que durante los siglos siguientes la música no había prosperado de una simple combinación de dos voces. Ahora, por vez primera, las ideas musicales podían plasmarse en el papel reunidas y refinadas, y el progreso de una voz o confluencia de voces podía ser conseguido y determinado de antemano. La monofonía, base de la música según el unísono, es característica de otras civilizaciones, de Egipto, Grecia y Bizancio, gran parte de cuya expresión continúa siendo radical e inmutablemente monofónica al cabo de tres mil años.

Los cinco siglos siguientes al descubrimiento de Guido d'Arezzo culminaron en el total fluir del Renacimiento, esto es, en la era polifónica. En el año 1600 el cronista luterano Sethus Calvisius, matemático y compositor, publicó **De Initio et Progressu Musices**, primer intento de establecer una historia de la música desde los orígenes hasta los días de Calvisius. Quince años después, Praetorius, el más ilustre compositor alemán de su tiempo, realizó el primero de los cuatro volúmenes proyectados de su **Syntagma Musica**, una historia de la función y uso de la música y su relación con la poesía. Ambos diferían de los famosos tratados católicos de Cerone, Mersenne y Bountempi (que tenían a la música como una manifestación universal de la voluntad divina basada en los inmutables principios de la ley de Dios) en que la música era un arte constantemente cambiante, prosperando por virtud del genio de una individualidad y sirviendo a todas las funciones de la sociedad tanto seculares como sagradas.



«El poeta Frauenlob». Siglo XIV. Obsérvese el bastón con el que el poeta dirige a sus músicos.

Martín Lutero no era músico, pero accidentalmente puso la piedra fundacional de la música instrumental alemana con la creación del coral, ya que al introducir música popular en los himnos unió lo profano y lo sagrado, suprimiendo la intrincada estructura de la polifonía y popularizando los modos mayores y menores, que habrían de convertirse en el vocabulario esencial de la música instrumental y preparar el camino a la introducción de la igualdad de temperamentos.

Italia, después del saqueo de Roma, en 1527, y la humillación de Florencia tres años después, había sufrido una convulsión moral. La Inquisición española estaba en su apogeo, y **La Sacra Rappresentazione** y **Commedia dell'Arte** (combinación de ópera, «ballet» y música instrumental) fueron prohibidas, e incluso la pintura era sospechosa. Los resultados del Concilio de Trento, en 1573, llegaron a la inevitable conclusión de pedir la escisión de todos los elementos profanos que acompañaban a la liturgia. Se imponen, en consecuencia, normas estrictas en el arte, y a pesar de que éste estuvo representado por el genio de Palestrina, el mecenazgo de la Iglesia católica se rompió porque la música empezó a encontrar en los ricos mecenas del Renacimiento importantes puntos para su desarrollo. Como una comunidad predominantemente mercantil, Venecia era el único estado en Italia que disfrutaba y había disfrutado durante varias generaciones de paz interior. Un astuto gobierno, riqueza mercantil y la limitación física de una ciudad-isla se combinaron para imbuir en Venecia un sentido de calor y paganismos, de amor al confort y refinamiento de maneras y modales, que se perciben de un modo inmediato en la exquisita formalidad y tacto en la Escuela Veneciana de Pintura. Fue en Venecia, precisamente, donde se formaron las primeras escuelas de música, y allí fue enviado el flamenco Orlando di Lasso como «kapellmeister» para el duque Alberto de Baviera y para contratar los servicios de treinta instrumentistas, número que se acerca ya a las proporciones de una orquesta. Fue también en esta ciudad donde, en 1614, Monteverdi asumió el cargo de maestro de Música de la República de Venecia, dando por primera vez a este arte una orientación pública, tal como lo demuestra el estreno de su ópera **L'Adone**, en 1639, que supone un traslado de la música del medio cortesano al popular.

2. EL PERIODO CLASICO: ESBOZO DEL MODERNO DIRECTOR DE ORQUESTA

En la orquesta del período del contrapunto el director era poco menos que una figura superflua. No debía imponer un orden, puesto que en el contrapunto éste venía ya marcado por el compositor. Tampoco debía señalar un «tempo», dado que sus unidades esenciales diferían en aquella época muy poco de las naturales (en principio se regían por el pulso humano), y, por supuesto, tampoco existían cambios de «tempo» en el contexto de un pasaje. Finalmente, la articulación, una de las principales tareas del moderno director de orquesta, dejábase a la iniciativa de los propios músicos. En consecuencia, el director sólo tenía una función claramente definida cuando en el concierto intervenían voces humanas. En lo que respecta a la música instrumental, se limitaba a procurar un regular discurso del concierto. En esta misma época del «basso» continuo surgió un nuevo tipo de director que, por lo general, tomaba asiento en un lugar elevado para dirigir con el violín. Entonces ya el progreso de la música no se realizaba en la composición, sino que era sugerido por la actuación de la orquesta.

En la época de los clásicos vieneses se prefirió la doble dirección. El director de concierto lo hacía con el violín, y el director de orquesta-compositor dirigía desde el clave. Bajo este régimen se estrenaron, en 1791 y 1792, las **Sinfonías Londres**, de Haydn. En el primer atril del violín se hallaba John P. Salomon, no solamente director de concierto, sino también empresario de sus «Salomon's Concerts», y el compositor se hallaba ante el teclado. En esta división de funciones se supone que Haydn tomaba parte como mera figura decorativa, mientras que John P. Salomon era el auténtico director de orquesta. Esta doble dirección de orquesta se mantuvo hasta bien entrado el siglo XIX. Para que el lector se haga una idea aproximada de la situación, transcribo la descripción de Richard Wagner (1) en cuanto a las relaciones existentes en la Orquesta de la Gewandhaus, de Leipzig, sobre el año 1830:

«... En esta institución reinaba entonces una completa relajación; no había ningún director para las obras instrumentales, sino que, simplemente, el director de conciertos, Matthäi, se limitaba a preluir desde el atril. Únicamente cuando aparecía en escena la parte vocal hacía también acto de presencia el prototipo de todos los campechanos y gordos directores, Pohlenz, que era extraordinariamente apreciado en Leipzig, provisto de una vistosa bata azul. La **Novena Sinfonía** de Beethoven, que se ofrecía una vez al año, fue interpretada en estas condiciones, considerándose como acontecimiento especial. Después que la orquesta hubo interpretado los tres primeros movimientos, apareció Pohlenz para enfrentarse con la más difícil tarea encomendada a un director: la dirección de esta pieza tan complicada y que en su parte instrumental introductoria ofrece enormes problemas de comprensión. Jamás olvidaré la impresión que me produjo, en el primer ensayo al que asistí, contemplar cómo los primeros tímidos compases que inician la última parte se convertían, bajo la pesada batuta de Pohlenz, en



Caricatura de un director chapado a la antigua.



François Habeneck, fundador de la Orquesta del Conservatorio de París.

un galimatías de lo más complicado. Se eligió este ritmo a fin de que el fragmento del recitativo de los bajos se acompasara como fuera; de no ser así, no se hubiese conseguido nunca.»

En este comentario de Richard Wagner hace aparición el nombre que confiere a la historia de la dirección orquestal un nuevo carácter y de la que es inseparable: Beethoven. Al contrario de la música compuesta durante la época del contrapunto, la de los clásicos vieneses denota ya una dirección. El movimiento musical ya no procede de un sonido continuado apuntalado por el contrapunto, sino que el carácter ordenado de la nueva estructura de la frase musical es «el obrar actual, y con ello la discontinuidad, la conformación de las frases por pequeños impulsos independientes» (2). El tiempo musical dejó de ser un molde de tamaño predeterminado que simplemente precisa que se le llene para convertirse en un acto de la libre voluntad del compositor que lo configuraba. Esta voluntad es la que el compositor comunicaba a la orquesta: de ahí en adelante el intérprete ya no colaboraría en un torrente continuado de música, sino que se le asignó una función especial en la conformación temporal de la totalidad compositiva en la que quedaba inserto. Con las sinfonías de Beethoven se aumentó la tendencia del individuo a articular por sí mismo la frase musical, tanto en general como en su detalle; los restos de la práctica del contrapunto desaparecen ante la imposición de unos movimientos obligados. Si se examina el carácter específico personal de la música de Beethoven, es decir, la música como un intento de captación del mundo, fácilmente se comprenderá la necesidad del individualismo interpretativo.

Sin olvidar los nombres de Spontini, Spohr y Carl Maria von Weber, realmente fue François Antoine Habeneck el primer director especialista en obras de Beethoven. Lo que determinó la valía de Habeneck fue esencialmente el hecho de que se negara a ofrecer conciertos sin un mínimo de garantías, además de que supo ver en las sinfonías de Beethoven un arte que no solamente debía de ser utilizado, sino problemas que exigían una dedicación y no su solución pura y simple. La clave de su labor como director hay que buscarla en los ensayos, a los que dedicó una intensidad totalmente desconocida en aquellos tiempos. La interpretación de la **Novena Sinfonía** de Beethoven por Habeneck y la Orquesta del Conservatorio de París fue una experiencia básica para Richard Wagner, según cuenta en **Mein Leben**:

«En uno de estos ensayos recibí una impresión tan profunda que, según pienso, provocó un cambio importante en el proceso de mi desarrollo artístico. Este hecho tuvo lugar durante la audición de la **Novena Sinfonía** de Beethoven a cargo de esta afamada Orquesta, la cual, tras un prolongado estudio, llevó a cabo una versión tan perfecta y sobrecogedora que, de golpe, la imagen que en la exaltación de mi juventud barruntaba de esta maravillosa obra, y que tras su interpretación por la Orquesta de Leipzig bajo la batuta del honrado Pohlenz se había diluido, surgió de nuevo

ante mí. Donde antes no había sido capaz de ver constelaciones místicas y formas mágicas asónicas, brotaban ahora como procedentes de innumerables fuentes cuya corriente no podía detenerse; y así, la melodía surgía impetuosa hacia el corazón.» A juicio de Wagner, la Orquesta de Habeneck había aprendido a conocer la melodía de Beethoven en todos y cada uno de sus compases; y la orquesta **cantaba** esta melodía. «Solamente quien canta la música instrumental es capaz de acertar con el ritmo adecuado.» Wagner creía que ambos se exigían mutuamente, y concedía menor atención a la vitalidad y poder sugestivo de los directores que a su capacidad para despertar en las obras todas sus posibilidades. Esto depende en mayor grado de la actitud personal del director y de la preparación de la orquesta en los ensayos que de una «interpretación brillante».



Habeneck utilizaba el arco de su violín para dirigir la orquesta.



Siluetas de Otto Böhler: Hans Richter dirige una Sinfonía de Anton Bruckner, quien aparece en las tres últimas «sombras».

3. HANS VON BÜLOW

Hans von Bülow, el primer director-divo y profesional, comenzó su labor en la dirección orquestal con la pequeña Orquesta de Meining, la cual se convirtió en una de las principales orquestas que recorrían Europa. En sus conciertos acentuaba aquellos pasajes que eran fruto de su esfuerzo magistral, objetivándolos. Sus admiradores recordaban con frecuencia que muy a menudo, después de haber dado cima a una interpretación muy plástica de un pasaje determinado, se volvía hacia el público para captar la admiración de sus rostros, pero sobre todo para decirles: «¿Veis?, así se hace». En sus últimos años adoptó la costumbre de entablar un contacto directo con el público a través de discursos y otros medios similares. Este, sin duda, era uno de los rasgos excéntricos de Bülow, pero también pone de manifiesto la opinión que Bülow tenía de sí mismo: se consideraba como un director de orquesta del pueblo alemán y deseaba ser festejado como apóstol de la cultura. Este hecho es sintomático de la nueva situación en que se encontraba la historia de los directores sinfónicos. Antes de consagrarse por entero a la dirección de orquesta Bülow logró una reputada fama como solista de piano en recitales y conciertos dados por la mayor parte de las ciudades europeas; antes también de ser un consumado virtuoso del teclado había intentado por todos los medios llegar a ser un afamado compositor; incluso, de muy joven, le había enviado varias composiciones a Richard Wagner, el cual, con su diplomacia acostumbrada y en muy buenas palabras, le indicó que él mismo (Bülow), conforme transcurriese el tiempo, se daría perfecta cuenta de las debilidades y errores latentes en aquellas composiciones. Como es bien sabido, su pasión por Wagner y el estreno de *Tristan y Meistersinger*, a él encomendados, fueron los decisivos factores que dieron a conocer internacionalmente al primer director netamente profesional. Su sabiduría musical e implícita autoridad que dejan translucir sus cartas, con las descripciones de las intrigas políticas que acompañaron a varias de las óperas wagnerianas (*Rheingold*, *Meistersinger*), son factores que no se encuentran ni por asomo en sus precipitados escritos juveniles; la confianza que el artista tenía en sí mismo siempre se mantuvo inmutable. Bülow perseguía en sus interpretaciones una dignidad pareja con el nivel de inspiración de las composiciones que dirigía.

En 1869 estaba terminando su trabajo de la edición completa de las *Sonatas* para piano, de Beethoven, así como muy pronto también iba a concluir su vida privada. Su mujer, Cosima, hija de su profesor e ídolo Franz Liszt, ya había tenido dos hijos de Wagner

y estaba esperando un tercero. La carta que Bülow escribió en Lucerna a Cosima, el 17 de junio, da la impresión de que posee algo de «rey Marke». Es irónico que fuese el estreno de *Tristan* el que facilitase el escenario para esta tragedia humana. Desde luego, la separación fue inevitable. Sólo se puede admirar la completa frialdad que los tres mantuvieron, considerando sus papeles tan emotivos y la enorme oposición física de la corte de Baviera hacia el fin artístico que la Providencia, en forma del joven rey Ludwig, había puesto al alcance de Wagner, situándolo como el primer compositor de ópera del orbe.

Pero para Bülow fue el fin —en más de un sentido— de una época que había comenzado para él, con el tremendo éxito del *Tristan*, el 10 de junio de 1865. El 21 de junio de 1869, y días después de firmar el «quietus est» de Cosima, escribió a Wagner desde Lucerna:

«... La quinta representación del *Tristan* (recientemente ensayada), "querido Maestro", constituyó ayer un verdadero éxito... El señor y señora Vogel consiguieron un milagro en lo que a la música se refiere. La orquesta estuvo muy atenta y discreta, salvo en detalles de poca importancia. Yo mismo dirigí mucho mejor y con bastante más tranquilidad que anteriormente, debido, sin duda, a la práctica adquirida con la batuta desde aquellos días... Richter dirige *Meistersinger* el día 27, con Betz y Mallinger. No ensayé nada en toda la pasada semana para que así pudiésemos nosotros hacer los ensayos de orquesta de *Tristan* y los de piano con los cantantes. Confío que tendré las fuerzas necesarias para dirigirla (*Meistersinger*) por décima vez; no obstante, creo más conveniente terminar mi carrera con *Tristan*... Puesto que me quedaré aquí el mes que viene a causa de la Escuela de Música, y además no me siento suficientemente bien para visitarle, será lo más conveniente que me despida de usted por carta cuando me marche definitivamente de Munich...» (3).

Una semana más tarde escribía a Karl Klindworth, su amigo y compañero de estudios con Liszt, a Moscú:

«... Se anuncia *Rheingold* para el 25 de agosto. Pronto se concluirá la reconstrucción del escenario y el foso; también, las preparaciones de los decorados. Richter se encarga de la música. Según he podido oír, Liszt viene a la representación. Es totalmente imposible que me quede a presenciarla. Mi salud está quebrada física y moralmente. Apenas puedo recobrar me para proseguir con mis deberes oficiales hasta las vacaciones. Mi carrera como director se acabó con el *Tristan*, recién ensayado, el 22 de junio. Te preguntarás por qué he dimitido; sin embargo, pronto habrá mucha gente que te lo aclare. Te ruego me eximas de detallarte hechos penosos. Temo que pronto mis nervios estarán totalmente destrozados. Estoy probando el único y último método: resignación total» (4).

Es difícil ver aquí «el hombre de genio agudo y caprichoso como un niño» que más de un escritor señala en los rasgos de Bülow. Seguramente, su cólera igualaba a la de Wagner, y en ésta se reflejaba el respeto que cada uno tenía para con el otro como artista. Bülow era perfectamente capaz de reaccionar groseramente contra las mediocridades que encontró en el camino de su trabajo cotidiano; pero de caprichoso hay poco en el director que ponía un escrupuloso cuidado y un amor sin límites en el cumplimiento de su trabajo.

Una caricatura de Wagner como director de orquesta.



LA RIQUEZA DE SONIDOS ARMONICOS
DEL "KIMBALL" LLEVAN EL MENSAJE
AL MUNDO DESDE VIENA, ESTA CIUDAD
DE LA MUSICA.

Kimball

MAXPER

"LA MUSICA"

MUCHAS NOVEDADES EN:
**ORGANOS
PIANOS**

EN EL CENTRO
GEOGRAFICO DE ESPAÑA

**CENTRO MUSICAL
MAXPER**

CERRO DE LOS ANGELES -

- Los pianos Kimball son los más hermosos del mundo
- Terminados en madera de nogal
- 5 años de garantía absoluta
- Diferentes estilos para la decoración de su hogar
- Con un sonido inigualable
- Con la experiencia de más de CIEN AÑOS de fabricación

CRUMAR
2003

MAXPER

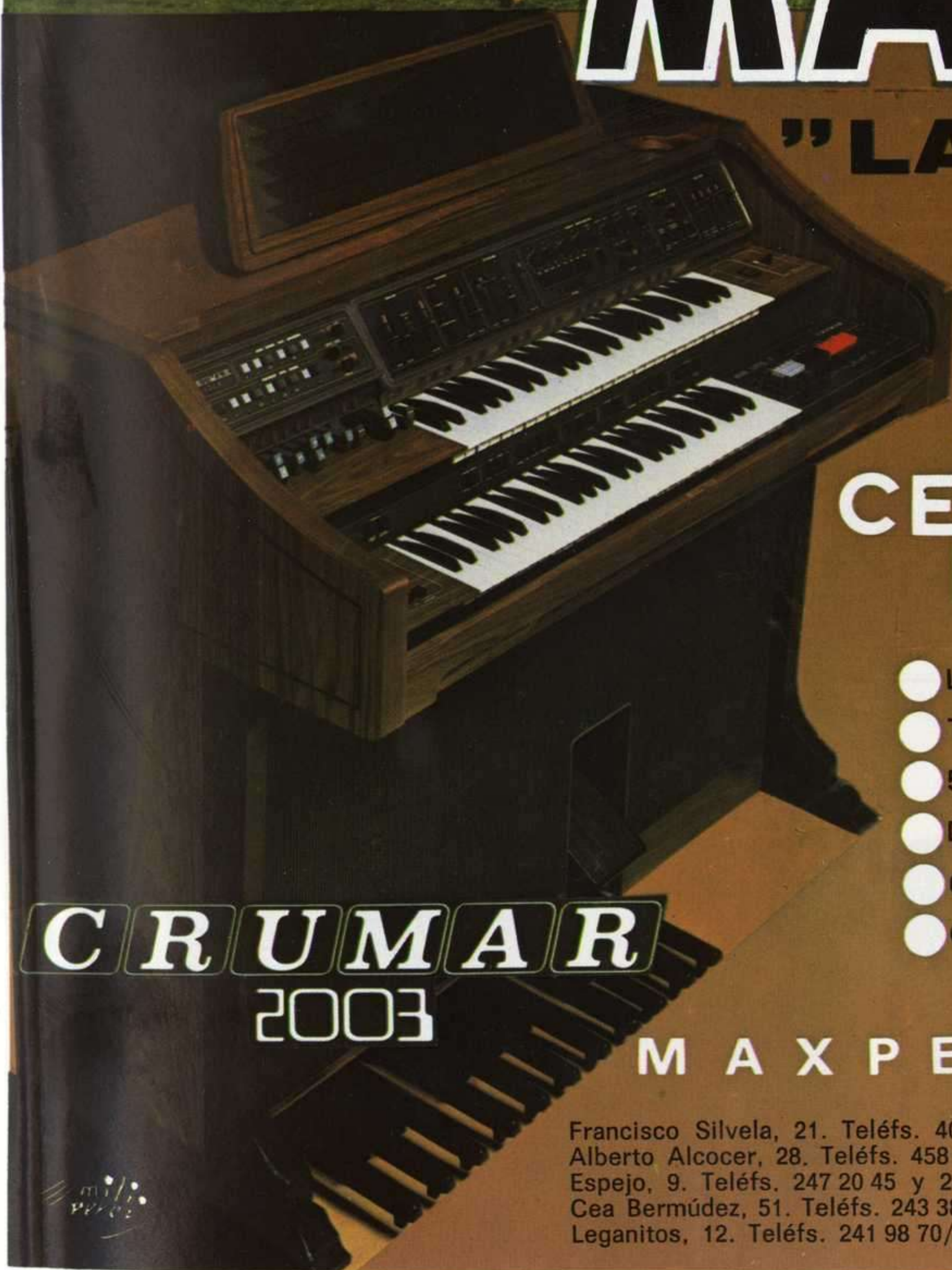
Francisco Silvela, 21. Teléfs. 401 52 48 y 402 03 45.
Alberto Alcocer, 28. Teléfs. 458 69 03 y 458 69 05.
Espejo, 9. Teléfs. 247 20 45 y 241 47 64.
Cea Bermúdez, 51. Teléfs. 243 38 92 y 244 48 69.
Leganitos, 12. Teléfs. 241 98 70/8/9.

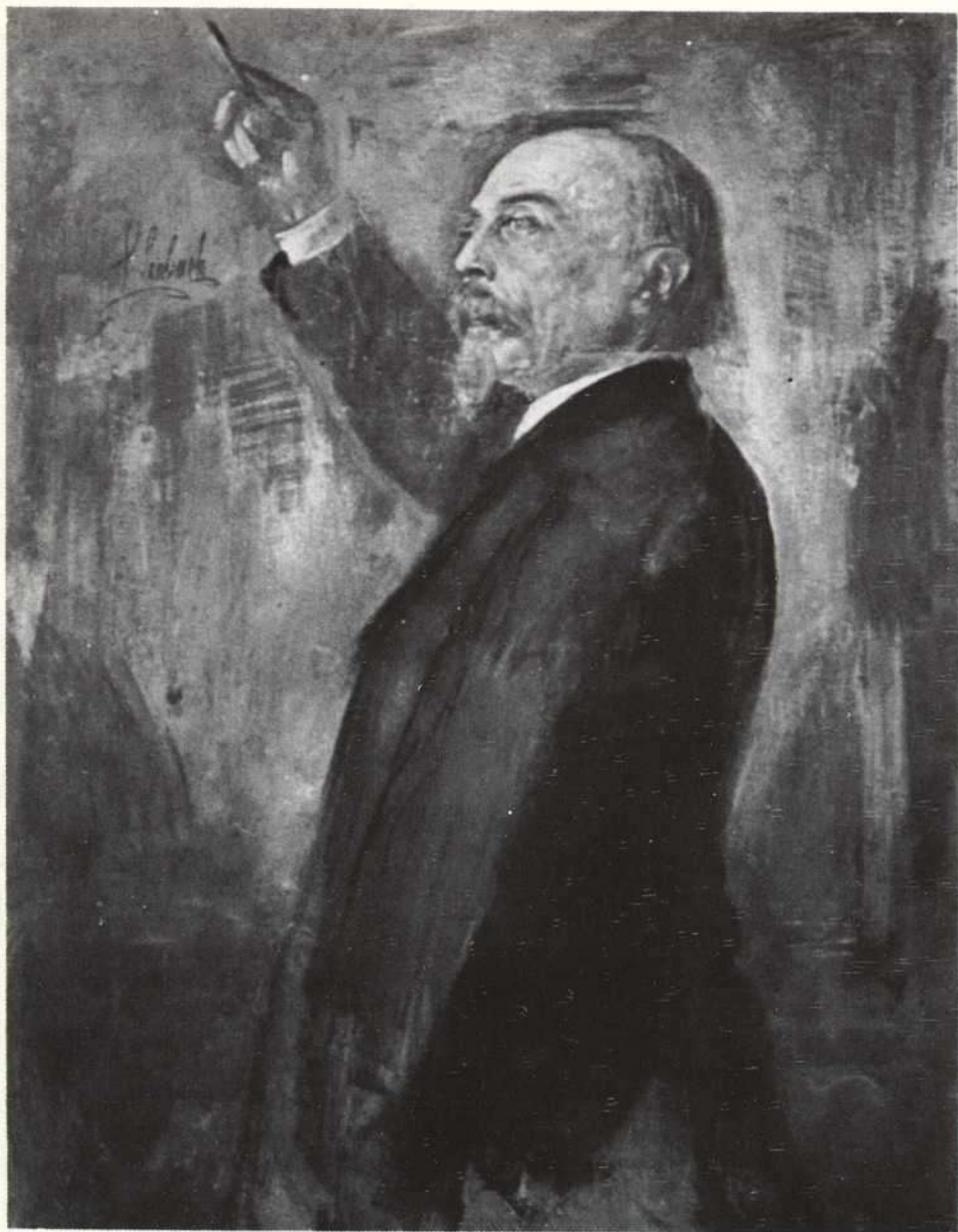
Recorte este cupón y pida información, sin compromiso, a
CENTRO MUSICAL MAXPER
Carretera de Andalucía, Km. 12,600
Getafe (Madrid)

Nombre

Dirección

..... D. P.





Hans von Bülow. Oleo de Franz von Lenbach.

Seguramente hay en toda profesión charlatanes que buscan y encuentran cualquier refugio para poder esconder su «dilettantismo». Para no ser la excepción, en la dirección orquestal también los hay, y hasta con la manía (o costumbre) de dirigir de memoria cuando no se está preparado para tal fin; aunque, como me imagino se sabrá, no hay nada que ilustre mejor el ejemplo que ponerse delante de una orquesta con una interpretación mal preparada y un estudio insuficiente. Es una experiencia parecida a la de un actor que sube a las tablas de un escenario para representar un papel del que ha aprendido solamente el plan general, pero que detalladamente está ignorante de cada matiz de expresión y sentido, donde no logra tomar una definitiva decisión. Para el director la situación es menos obvia al público que la del actor, porque una buena orquesta le llevará siempre por las huellas de su percepción, con el peligro, por supuesto, de pérdida inmediata de contacto y una más lenta pérdida de respeto, ya que de momento es imposible engañar a una orquesta (mientras que quizá al público sí...). Para el músico responsable, la decisión de tra-

bajar sin partitura se toma en serio (tanto como un médico, un militar o un abogado no actuarían nunca sin tener una perfecta idea del historial clínico del paciente, el plan de campaña o los detalles del cliente). Aparte del hecho de que un control perfecto del contenido de la partitura significa que su falta o presencia en el atril es algo superfluo; la presencia del atril en sí mismo presenta un obstáculo físico y psicológico. Quitarlo, en cambio, representa una prueba, frente a la orquesta, que es inequívoca; en cuanto al establecimiento de una comunicación inmediata entre los dos, nada podría ser más aceptable para el director bien preparado, facilitando también el sentido gestual tanto física como musicalmente. Y aunque parezca contradictorio, dar un concierto con partitura exige estar en posesión de un genio muy especial, que muy pocos directores poseen.

El impacto psicológico de la decisión de Bülow de dar los ensayos y las representaciones del **Tristan** sin partitura fue tremendo, ya que dio a los músicos esa confianza y seguridad que son necesarias para superar los errores musicales. Según David Wooldridge, estas interpretaciones del **Tristan** no tuvieron paralelo en toda la historia de la dirección de ópera sino hasta el estreno de **Wozzeck**, por Erich Kleiber, treinta años más tarde.

El estreno de **Meistersinger** tres años más tarde puso a Bülow en la prueba de un trabajo todavía más duro, en tanto que, a pesar de que el idioma específicamente musical era más fácil que el de **Tristan**, las texturas eran enormemente más complejas en su riqueza polifónica y los problemas de conjunto prácticamente insalvables —en aquella época.

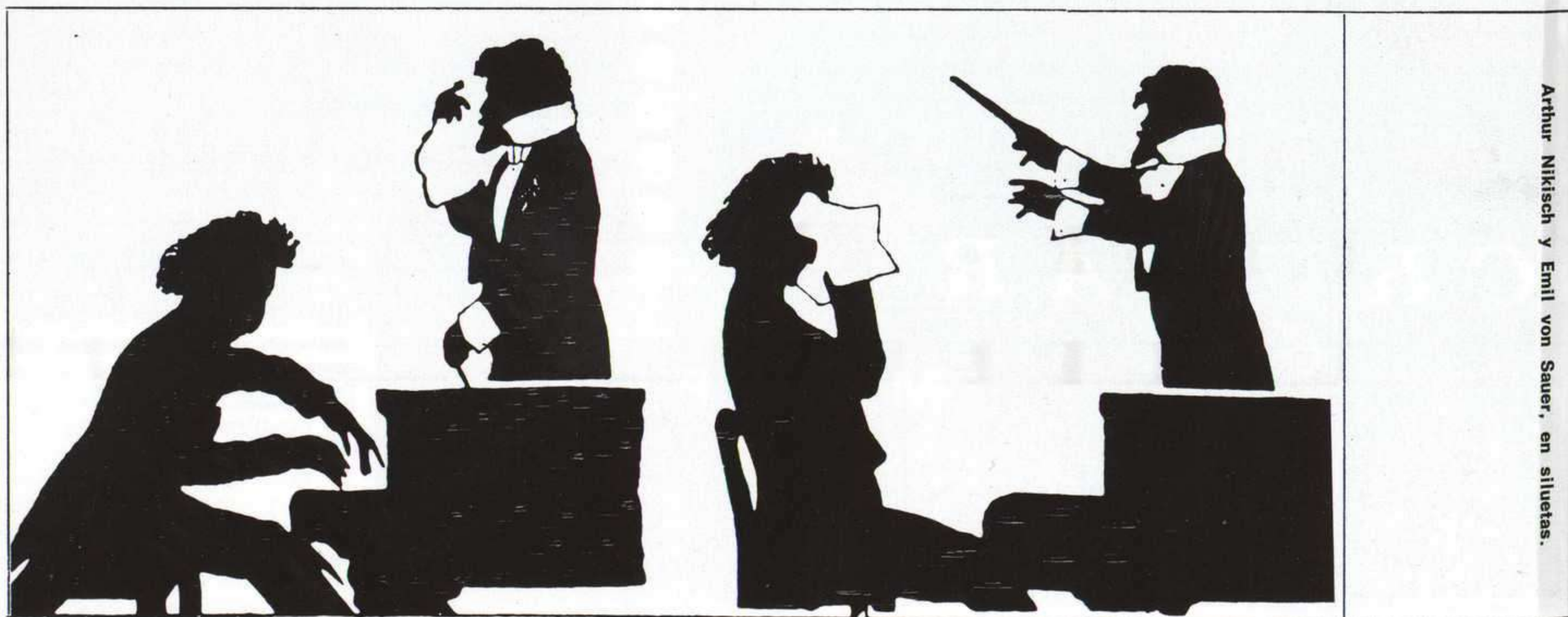
En otra carta de Bülow dirigida a Wagner a finales de 1868 se comentaba:

«... La novena representación de **Meistersinger** tuvo éxito en algunas partes. Richter tocó la trompa, después de haberlo hecho con el órgano en la escena que abre la obra... Fräulein Stehler estuvo excelente. Sigl no estuvo bien de voz. Kindermann se retrasaba y falló bastante (tenía que marcar el tiempo en el atril una o dos veces). La orquesta, excelente...»

La orquesta, excelente. Esta era la mayor preocupación de Bülow como director, y dado que estableció nuevos niveles en la dirección de ópera (que son, en esencia, los que hoy conocemos), igualmente se iba a producir el fenómeno en el establecimiento de un nivel totalmente nuevo de ejecución en la orquesta sinfónica, que hallaría en Nikisch, Richard Strauss y Gustav Mahler a los «discípulos» de la recién nacida tradición romántica en el arte de la dirección de orquesta.

4. MAHLER

En su artículo sobre Gustav Mahler (5), declara Arnold Schönberg que el Mahler-director siempre fue apreciado hasta por sus «más torpes contrarios». A pesar de que la cita resulte larga, me permito transcribir literalmente un pasaje del texto de Schönberg, por considerarlo imprescindible para formarse unos conceptos claros de la actividad de Mahler como director de orquesta: «... En efecto, muchos han exaltado su personalidad demoníaca, su inaudito sentido estilístico, la precisión de sus ejecuciones y también su belleza y claridad de sonido. Pero, por ejemplo, yo escuché a uno de sus "colegas" decir, entre otras cosas, que no hay ningún secreto especial para llevar a cabo buenas ejecuciones cuando han mediado tantos ensayos. Desde luego que no existe secreto alguno, pues cuantas más veces se interprete una obra, mejor sale, y hasta los peores directores sacan provecho de esto. Pero sí que hay un secreto para sentir la necesidad de un décimo ensayo cuando se está ensayando por novena vez y todavía se escuchan cosas



Arthur Nikisch y Emil von Sauer, en siluetas.

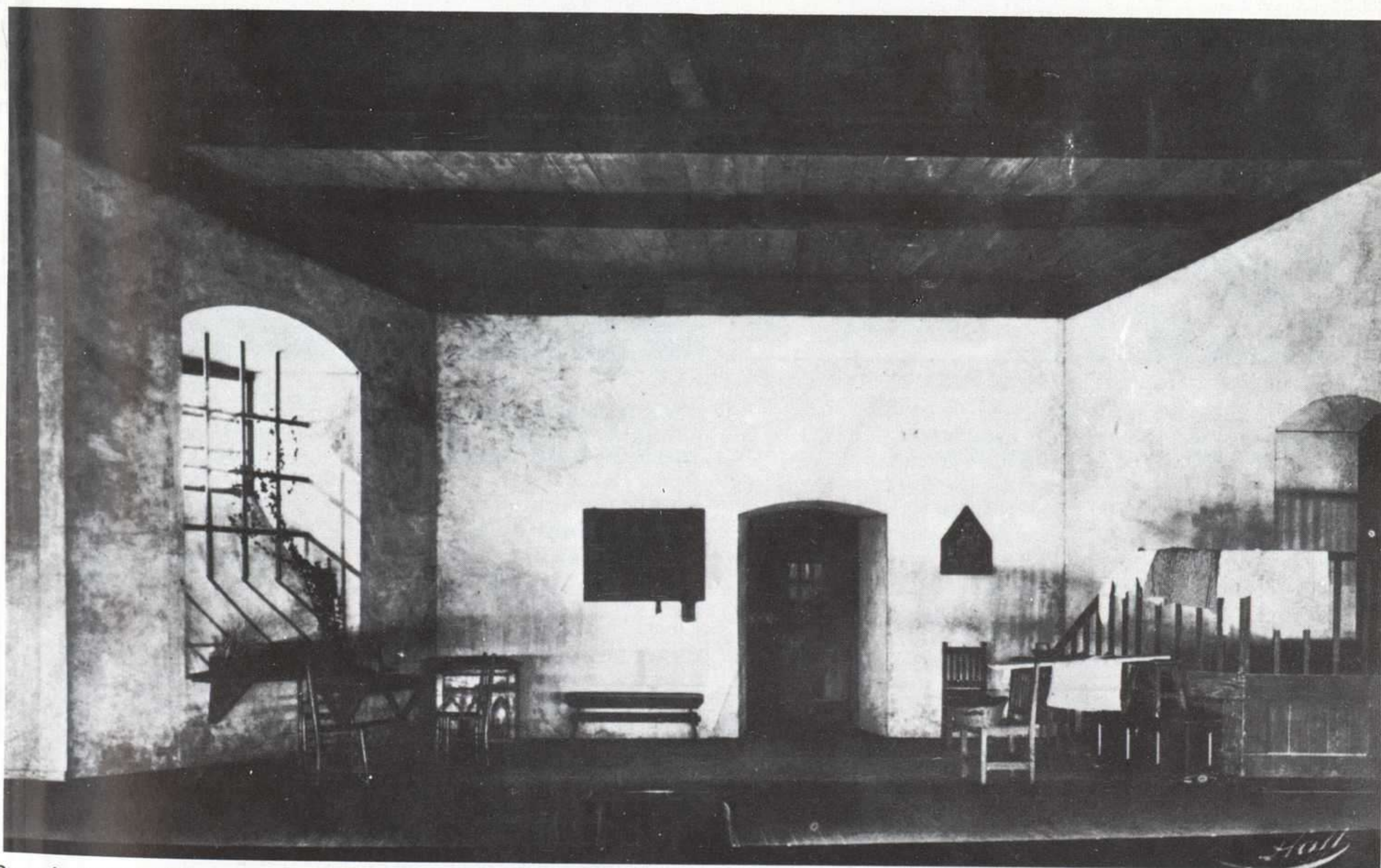
que pueden quedar mejor: es que se sabe que todavía hay algo por decir en el décimo ensayo. Esta es exactamente la diferencia: un mal director ignora a menudo lo que ha de hacer después del tercer ensayo; no tiene nada más que decir; se le satisface con facilidad, porque no dispone de mayor capacidad de discriminación y porque en él no existe nada que le dicte mayores exigencias. Y la causa es ésta: el hombre creador concibe dentro de él una imagen completa de lo que desea realizar; la ejecución, como todo lo que lleve a cabo, habrá de ser tan perfecta como la imagen. Tal re-creación se diferencia muy poco de la creación; virtualmente, sólo el enfoque es distinto. Unicamente cuando nos hemos percatado de este punto es cuando somos capaces de comprender el alcance de las modestas palabras con las que el propio Mahler definía su máximo anhelo como director: "Considero que el mejor desempeño de mi cometido estriba en obligar a los músicos a tocar exactamente lo que está en las notas». A nosotros esto nos parece muy sencillo, muy ligero, y así lo es en realidad, pues los efectos que nos son conocidos podríamos relacionarlos con causas mucho más profundas. Pero si nos paramos a pensar cómo debe ser precisamente la imagen que hayan de engendrar las notas de quien sea creador, y qué grado de sensibilidad es necesario para distinguir si la realidad y la imagen se corresponden; si pensamos en lo que es preciso para expresar estas sutiles distinciones de manera comprensible, a fin de que el músico ejecutante no se limite sólo a tocar las notas adecuadas, sino que se haga inmediatamente partícipe del espíritu de la música..., entonces comprenderemos que todo quedó dicho en aquellas modestas palabras. Esta modestia era muy característica de Mahler. ¡Ni un solo movimiento que no fuese consecuente con sus causas! Le daba la exacta dimensión que debía tener; era ejecutado con temperamento, con vida, enérgica y poderosamente; porque el temperamento es el realizador de la convicción y nunca permanece inactivo. Pero no había ningún estallido sin causa que lo justificara: nada de ese falso temperamento que hoy da tanto éxito a los que imitan la primitiva manera de dirigir de Mahler. Cuando dirigía de esta forma, volviéndose con bruscos movimientos hacia cada grupo instrumental, representándoles, en realidad, la potencia y la fuerza que ellos debían expresar, había alcanzado los lindes de viril madurez que aún permiten estas cosas. Una vez cruzadas estas lindes, se operó el cambio y dirigió la orquesta con sin igual compostura. Todos los esfuerzos se manifestaban en los ensayos; desaparecieron los gestos violentos, reemplazados por la mayor claridad del poder de expresión verbal. Un hombre joven había entrado en la madurez, y no se empeñó en conservar los gestos de la juventud porque nunca practicó el engaño, sino que hizo lo que cuadraba a su situación. Nunca dirigió con serenidad cuando era joven; el "rubato" corresponde a su juventud; la fijeza, a su madurez. Y dicho sea para conocimiento de esos directores jóvenes que en la actualidad imitan la compostura mahleriana: ésta no estuvo en su



Caricatura vienesa de Gustav Mahler.

espíritu. El suyo era un concepto distinto. Para comparársele hay que ser siempre el dictado de los propios sentimientos. Lo demás es simple remedo...» (6).

Mahler, como otros músicos contemporáneos como Hans Pfitzner y Richard Strauss, fue a un tiempo director de orquesta y compositor, aunque el famoso director era quien tenía que mantener al desconocido compositor. Comparado con los grandes de la batuta de su tiempo: un Nikisch elegante y displicente, un Bülow mundano y un pulcro Richard Strauss, Mahler presentaba un aspecto estrafalario y sorprendente (como, en su tiempo, pudo suponer la estampa de un fascinante, pero desgarrado, Sócrates frente a los



Decorado vienes de Roller para el primer acto, cuadro 1, de Fidelio. Mahler hizo montar esta escenografía en el Metropolitan, de Nueva York, el 20 de marzo de 1908.

OFERTA DE PRIMAVERA 1978 CBS MASTERWORKS

17 Abril - 28 Julio



J.S. BACH: MISA EN SI MENOR, BWV 232. S-79307
HELMUTH RILLING dirige el coro GACHINGER KANTOREI en una excelente versión de la Misa en Si. Album acompañado de un libreto explicativo.

(Caja 3 LPs.)

Precio Normal : 1.725.-

Precio Oferta: 1.375.-



BRAHMS: REQUIEM ALEMAN. Q-79211

LORIN MAAZEL dirige estas emocionantes versiones del Réquiem Alemán y de la Rapsodia para Contralto. ILEANA COTRUBAS, YVONNE MINTON y HERMANN PREY son los solistas que acompañan al Coro y Orquesta NEW PHILHARMONIA. Album Quadrafónico.

(Album doble)

Precio Normal : 1.100.-

Precio Oferta: 875.-



CHARPENTIER: LOUISE. S-79302

PLACIDO DOMINGO e ILEANA COTRUBAS cantan espléndidamente en la más verista de las óperas francesas. GEORGES PRETRE dirige la Orquesta New Philharmonia. Esta grabación ha recibido el Deutsche Schallplattenpreis. Libreto francés/español.

(Caja 3 LPs.)

Precio Normal : 1.725.-

Precio Oferta: 1.375.-



CILEA. ADRIANA LECOUVREUR. Q-79310

RENATA SCOTTO, PLACIDO DOMINGO, ELENA OBRAZTSOVA y SHERRILL MILNES bajo la experta dirección de JAMES LEVINE en esta nueva grabación de la ópera verista de Cilea. Una espeluznante versión! Libreto español/italiano. Album Quadrafónico.

(Caja 3 LPs.)

Precio Normal : 1.725.-

Precio Oferta: 1.375.-



HANDEL: RINALDO. S-79308

Primera grabación mundial. Galardonada con el Grand Prix du Disque, esta magnífica ópera está dirigida por JEAN CLAUDE MALGOIRE al frente de LA GRANDE ECURIE ET CHAMBRE DU ROY. Libreto italiano/español.

(Caja 3 LPs.)

Precio Normal : 1.725.-

Precio Oferta: 1.375.-



MOZART: CUARTETOS DE CUERDA. S-79204

El Cuarteto JUILLIARD interpreta los cuatro últimos cuartetos de cuerda de Mozart en una brillante versión que ha sido galardonada con el Premio Edison.

(Album doble)

Precio Normal : 1.100.-

Precio Oferta: 875.-



PUCCHINI: EDGAR. Q-79213

Primera grabación mundial de esta ópera pucciniana. RENATA SCOTTO y CARLO BERGONZI son las máximas figuras, ayudados, entre otros, por VICENTE SARDINERO. Dirige EVE QUELER esta versión grabada en directo en el Carnegie Hall. Libreto italiano/español. Album Quadrafónico.

(Caja 2 LPs.)

Precio Normal : 1.200.-

Precio Oferta: 960.-



PUCCHINI: TRIPTICO. S-79312

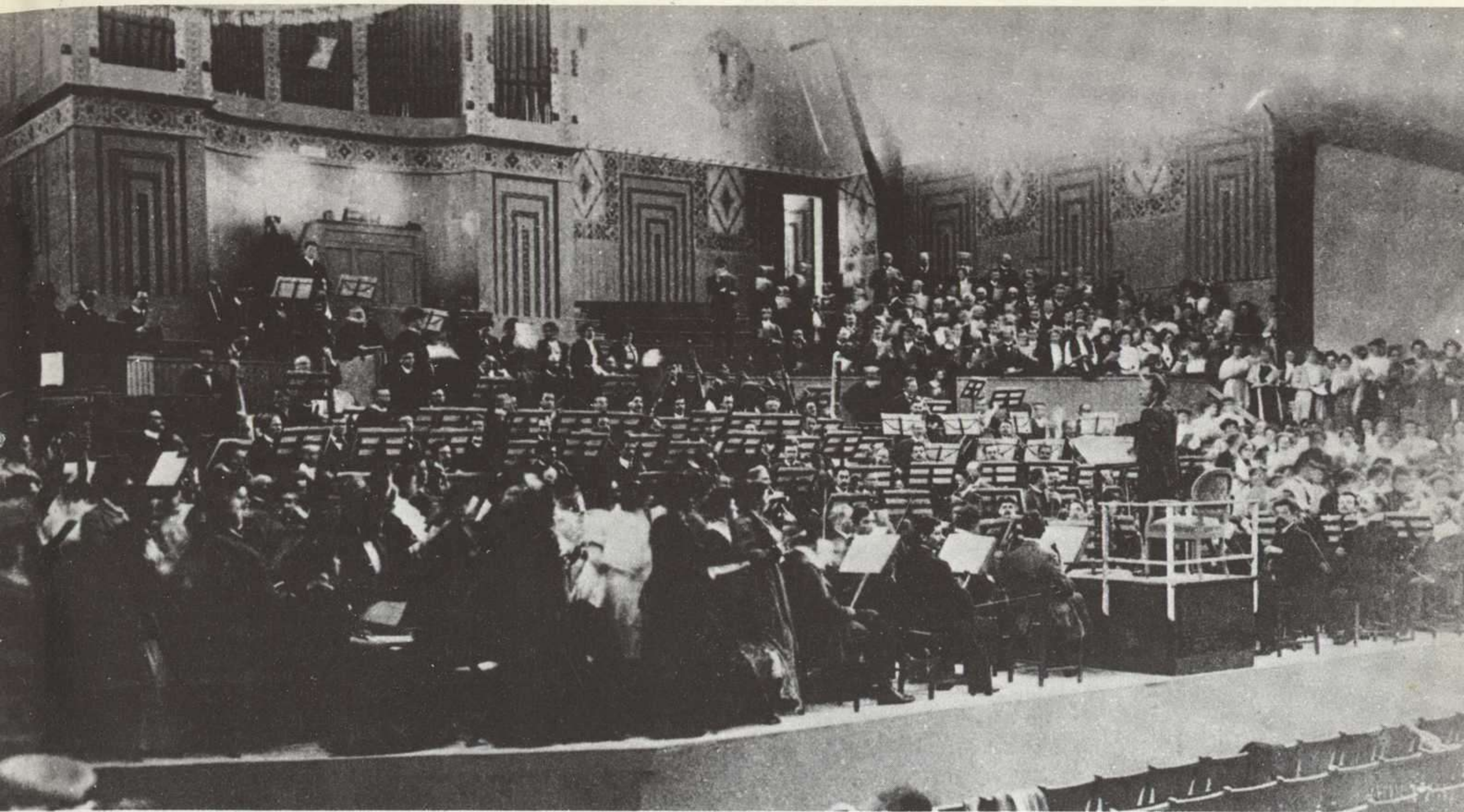
El famoso tríptico de Puccini, en las voces de TITO GOBBI, ILEANA COTRUBAS, PLACIDO DOMINGO, RENATA SCOTTO y muchos otros. Magistral dirección de LORIN MAAZEL. El "Gianni Schicchi" (en un LP.) ha recibido el Grand Prix du Disque.

(Caja 3 LPs.)

Precio Normal : 1.725.-

Precio Oferta: 1.375.-





Un ensayo de la Octava Sinfonía de Mahler, con el compositor ante el atril, en la Sala I de la Exposición de Munich, donde tuvo lugar el estreno mundial el 12 de septiembre de 1910.

atónitos filósofos atenienses) (7). Mahler no rebasaba el metro sesenta de estatura; de temperamento irritable y gestos vehementes, con gruesas gafas, padecía frecuentes «tics» nerviosos y era típico su «andar sincopado»; estaba dotado de la mayor exigencia artística, tanto para consigo mismo como para con los demás. Poseía una gran sensibilidad y se hallaba imbuido de un profundo fanatismo artístico. Su tipo era el del músico de pre-guerra por antonomasia, que había ido adquiriendo una tendencia de oposición respecto al trivial ambiente imperante. Mahler fue preferentemente director de ópera, lo que en términos actuales se podría denominar como «director-nato». Personalmente coordinó todas las funciones del ámbito escénico, en el que, según sus propias palabras, «debían colaborar todas las artes», presentando de este modo unas extraordinarias puestas en escena, de sello antinaturalístico, dando gran importancia a la dirección de los decorados y de las luces (Roller), lo cual iba en franca oposición al llamado «teatro culinario».

A veces, desafortunadamente, se suele asociar a Mahler con Richard Strauss en cuanto a la dirección de orquesta. Lo más sorprendente es que las diferencias entre ambos, ya sea como compositores o como directores de orquesta, es el hecho de que sus puntos de vista en una aproximación a los problemas interpretativos eran similares y en muchos ejemplos idénticos. Sin embargo, Mahler tuvo que luchar durante toda su carrera con innumerables problemas de toda índole; Richard Strauss, «el oportunista» (como Mahler le llamaba), parecía estar destinado al éxito desde siempre; en este hombre, cuya senda vivencial estaba totalmente limpia de contratiempos, es difícil reconciliar su estilo económico en el dirigir con la ebullición y extravagancia de su escritura musical. Mientras que la decadencia de sus últimas obras, muchas veces señalada, es una extraña variante, si se compara con la vitalidad creadora que imbuía a todas sus composiciones. Un estudio en profundidad de algunas de sus obras revela, por otra parte, el despliegue de un innato sentido del arte del director, que viene dado por la escritura musical misma.

Con Mahler, dentro de sus vastas texturas orquestales, la economía observada en Strauss es aquí mucho más evidente, y es la vitalidad la que debe parecer muchas veces sobreimpuesta. Pero la mente del director es igualmente aparente, y más explícitamente que en el caso de Richard Strauss; en efecto, apenas hay una sola página en todas las partituras de Mahler en la que no se perfilen detalles e indicaciones para el director. De lo cual se puede deducir que, a pesar de la influencia de Bülow, ni las correctas lecturas del «crescendo» y «diminuendo», ni el gradual e imperceptible cambio de «tempo» (lo cual se puede comparar con ejemplos obvios en las partituras de Mahler) ha adquirido un uso común: la técnica de batuta de Mahler, tal como señala Schönberg en la nota citada, devino con el tiempo en más simple y sutil. Bruno Walter dice que, durante sus primeros años en Viena, Mahler era extre-

The Philharmonic Society of New York

1910... SIXTY-NINTH SEASON ...1911

Gustav Mahler . . . Conductor

MANAGEMENT LOUDON CHARLTON

Carnegie Hall

TUESDAY NIGHT, FEBRUARY 21

AT EIGHT-FIFTEEN

FRIDAY AFTERNOON, FEBRUARY 24

AT TWO-THIRTY

Soloist

ERNESTO CONSOLO

Pianist

Programme

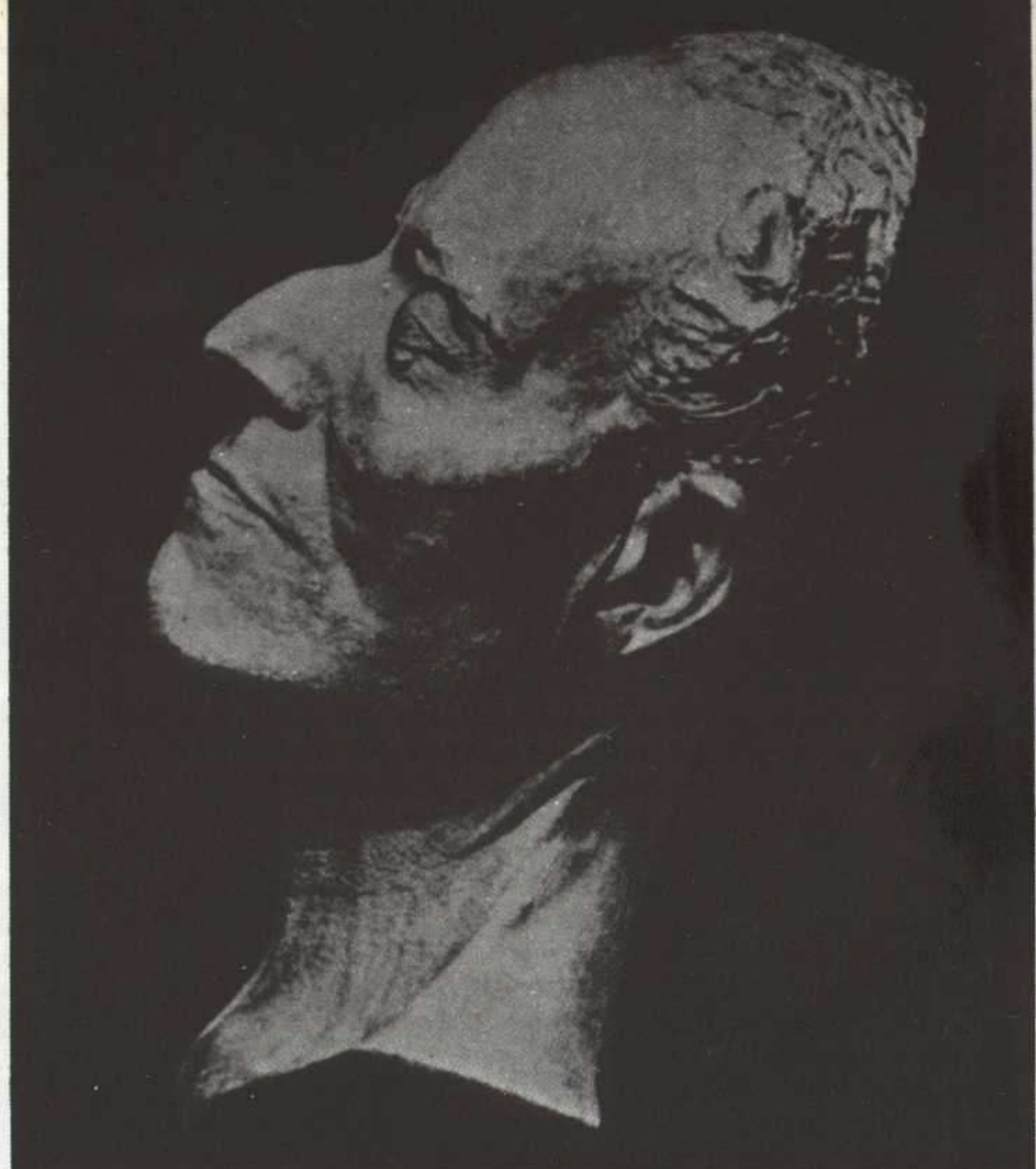
1. SINIGAGLIA - Overture, "Le baruffe Chiozzotte, op. 32
2. MENDELSSOHN - Symphony No. 4, "Italian", op. 90
 - I Allegro vivace
 - II Andante con moto
 - III Con moto moderato
 - IV Saltarello: Presto
- INTERMISSION
3. MARTUCCI - Concerto in B-flat minor, op. 66
 - I Allegro giusto
 - II Larghetto
 - III Allegro con spirito
4. BUSONI - "Berceuse élégiaque"
5. BOSSI "Intermezzi Goldoniani", for string orchestra, op. 127
 - I Preludio e Minuetto: Preludio, Allegro con fuoco; Minuetto. Con grazia; with Trio, Poco più mosso
 - II Gagliardo: Vivace
 - III Copri fuoco: Blandamente
 - IV Minuetto e Musetta: Minuetto, con moto; Musetta, alquanto meno mosso
 - V Serenatina: Allegretto tranquillo
 - VI Burlesca: Con molto brio

The Steinway Piano is the Official Piano of the Philharmonic Society

Programa del último concierto dirigido por Mahler. El 24 de febrero hubo de ser sustituido por Theodore Spiering.



Una de las últimas fotografías de Mahler.



Mascarilla mortuoria de Mahler, tomada por Carl Moll.

madamente gesticulante —aunque siempre dirigía ópera sentado—, aunque con el tiempo se hicieron más calmados y que el amplio movimiento de sus brazos permitía a los músicos una mayor libertad de expresión, a la vez que mantenían siempre una precisión infalible. «Recuerdo —sigue escribiendo Walter— una interpretación de la **Sinfonía Doméstica**, de Strauss, donde el contraste entre el tumulto de la orquesta y la inmovilidad del director parecía realmente algo milagroso.»

Las realizaciones de Mahler siempre estaban señaladas como hitos, cada una de las cuales se podía considerar como experiencia única e irrepetible. No hubo para Mahler, en Viena, nada parecido a la rutina en una realización, y cada una era preparada como si fuera a ser la primera y la única en todo el mundo. Estas cualidades absorbían todo el tiempo de Mahler en la ópera vienesa; y cada ópera daba como resultados una «Gesamtkunstwerk» nunca vista hasta la fecha en la historia del coliseo. (Hay que señalar también que las producciones de Mahler en la Ópera de Viena no sufrían ni interferencias ni oposiciones.)

Su genio como director operístico yace en su habilidad particular para identificarse él mismo con cada uno de los caracteres que aparecían en escena, englobando también a la orquesta en el sentido dramático de la acción de la ópera.

El hecho de intercalar la obertura **Leonora número 3** entre las dos últimas escenas de la ópera fue una repentina intuición, según palabras del propio Mahler. Esto levantó la convicción general de que Beethoven había escrito la obertura de **Leonora número 3**, ya sea consciente o inconscientemente, como una peroración final, como un resumen dramático de todo **Fidelio**, que encontró un lugar tan natural y adecuado en la entidad dramática de la ópera, como el epílogo sinfónico lo encontraría en el **Wozzeck** de Alban Berg. Por contraste, Mahler encontró la solución opuesta para la introducción orquestal del acto segundo de **Las bodas de Fígaro**. La «Condesa», que aparece en escena, debe esperar una larga introducción orquestal, que conforme va transcurriendo va poniendo a la cantante progresivamente más nerviosa, a pesar de que ésta tenga un perfecto dominio de sí misma. Los productores se expresaban el cerebro para que la cantante encontrase algún sustitutivo en que ocupar su atención y la de la audiencia. Mahler vio una solución en la música misma, a la que le permitió adquirir tal intensidad e independencia de expresión que el papel de la «Condesa» se convirtió en algo meramente incidental. Tanto aquí como en el caso de **Fidelio**, Mahler se había metido en el sentimiento completo de la ópera. La experiencia de Mahler en la ópera había sido ganada duramente, firmando contratos en siete teatros diferentes a la edad de treinta y un años. Excepto en Praga y Leipzig, en ninguno de ellos obtuvo las ganancias «standard» adecuadas.

Si alguna vez hubo algún director que se hizo a sí mismo y que dio a su arte una visión intuitiva y un sentido de la realización, éste es Gustav Mahler. Fue la manifestación de un genio único, el cual Viena no podía soportar indefinidamente. Mahler, como director musical, había adquirido poderes absolutos y los había usado sin escrúpulos, contratando y despidiendo artistas a su antojo y empleando una tiranía y extravagancia previsoras, que anteriormente había empleado del mismo modo en Budapest y que fueron la causa de que a las dos temporadas (de las once que estipulaba el contrato de Mahler como director musical de este centro) quedase cesante. De cualquier manera, estos poderes y hurañía son indispensables para un director musical si quiere tener éxito en un servicio completo a la música, jugando el papel de autócrata, debiendo permitírsele e incluso animarle a realizarlo así. La desgracia de esto no estriba en la inflexible e intransigente personalidad de Mahler, sino en su situación geográfica. Cuando terminó su contrato de diez años con la Ópera de Viena, en 1907, las fuerzas de intriga cultivadas en caldo político adecuado obligaron a Mahler bajo circunstancias que constituían todavía otra permanente desgracia para la conciencia social de la capital austríaca. A los cuarenta y siete años, Mahler era famoso mundialmente, pero económicamente todavía dependía del azar, por lo cual aceptó la invitación del Metropolitan de Nueva York para dirigir la misma producción histórica del **Tristan**, que había consolidado su reputación en Viena, y la que también había dado la solidez directorial —a los ojos de Mahler— a otros de sus colegas famosos, como Bülow, Richard Strauss y Nikisch. A los tres años de permanencia en los Estados Unidos volvería a Europa, aquejado ya mortalmente de su dolencia cardíaca, que sería la causante de su muerte al poco de haber regresado al viejo continente. Un año antes de la muerte de Mahler, 1910, un cúmulo de ideas se coaligaron en Europa para alterar la estructura existente. Fue como si las principales nuevas influencias de dos décadas (desde Nietzsche y van Gogh hasta Matisse y Freud hubiesen estado escondidas tras el escenario de la Alemania imperial, con sus presuntuosas y triunfales perspectivas y sus afectados interiores burgueses, para aparecer repentinamente en escena. En palabras de Gottfried Benn, «1910 fue el año en que todas las armazones empezaron a crujir». Sin embargo, no se trataba ya de que crujiera la armazón, pues cuatro años más tarde el edificio se vino abajo con el comienzo de la primera guerra mundial. Esta cayó como un inesperado meteoro, dejando a los intelectuales y artistas alemanes aturridos en principio o momentáneamente entusiasmados. Sin embargo, la guerra iba a influir notablemente en el desarrollo del arte, y en lo que a la dirección de orquesta se refiere, pronto se iba a conocer un esplendor que aún hoy continúa insuperado.



Gran Avenida, 36 - Teléf. 38 28 76
ELDA (Alicante)

Guitarras de artesanía. Pianos. Organos. Grandes facilidades de pago. Enviamos el disco que nos pida contra reembolso de su importe, sin más gastos.

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

Marcial del Adalid: un gallego en el piano romántico



Ramiro Cartelle (*)

Intenta estudiar con Chopin; pero, según parece, no lo consigue —no hay constancia cierta de ello, por lo menos—, dado el retiro del gran músico polaco en Nohant, con George Sand. Lo hace entonces, desde junio de ese año, en Londres, con Ignaz Moscheles, el famoso pianista checo. En 1846 vuelve a estar en París —oportunidad en la que quizás escuchase a Chopin en alguno de los recitales privados ofrecidos ese año—, en Londres, en La Coruña, y se detiene más tiempo en Madrid, dondè da a conocer varias obras.

Muerto su padre —que le hace heredero de su fortuna—, en 1855, comienza una serie de viajes a París, aprovechados para editar por su cuenta sus creaciones e intentar, inútilmente, la puesta en escena de su ópera —libreto en italiano— **Inese e Bianca** —de pobre concepción, según Antonio Iglesias, que estudió los borradores existentes en la Academia Gallega—. En cambio —instalado en Madrid y frecuentando con gran éxito como autor y como notable pianista los círculos intelectuales y artísticos de la capital—, la Sociedad de Cuartetos le estrena, en 1868, la **Sonatina en Sol** para piano a cuatro manos; y la de Conciertos, entre 1868 y 1872, algunas obras para orquesta.

Retírase después definitivamente a su Pazo de Lóngora —en la Santa Cruz coruñesa—; allí continúa su labor y arregla, en 1877, la primera serie de los **Cantos populares gallegos**; y a seguido, las tres restantes, bajo el título de **Cantares viejos y nuevos de Galicia**, dedicados a su hija María.

Adalid, que casara con la distinguida escritora Fanny Garrido —«Eulalia de Liáns»—, en un matrimonio no siempre dichoso, padeció durante años un tumor abdominal, causa de su muerte, en Lóngora, el 16 de octubre de 1881. Sus restos fueron recogidos en el cementerio coruñés de San Amaro.

BIBLIOGRAFIA DISPONIBLE

La bibliografía adalidiana actual consiste en las aportaciones, fundamentales, del maestro Rodrigo A. de Santiago —dos artículos en **La Voz de Galicia**, julio de 1966; dos ensayos en los números 1 y 2 de la **Revista** del Instituto «José Cornide» de Estudios Coruñeses; y la **Síntesis biográfica** inserta en la edición de las cuatro composiciones publicadas por la Academia Gallega—; el artículo biográfico —sin firma— de la **Gran Enciclopedia Gallega**; la **Nota preliminar** y los **Comentarios analíticos**, de Antonio Iglesias, que acompañan a las piezas en la edición académica; el artículo citado de Ruiz Tarazona en **El País** y el comentario del mismo escritor que acompaña a la edición discográfica; y las breves notas que pueda haber en diccionarios y enciclopedias musicales.

LA MUSICA DE ADALID

¿Cuál es el valor principal en la música de Adalid? Indudablemente, el piano. No lo es —al decir de los estudiosos indicados— su única ópera; ni lo son sus piezas para canto y piano; ni tampoco las creaciones para violín y piano, para orquesta; las obras corales o las de cámara —Adalid cultivó gran variedad de géneros—, composiciones estas de estilo más bien escolástico, según parece. Ni las obras escritas en la última etapa vital, indicadoras —dice Iglesias— de una disminución de facultades —¿quizás a causa de sus problemas de salud y familiares...?

En estos años realiza también, como queda dicho, las series de **Cantos populares gallegos**. Tienen —como expresa Rodrigo A. de Santiago— «el especial mérito de ser la primera publicación de Galicia en su género, cuando la ciencia folklórica, por su reciente

(*) De la Asociación Musical «Andrés Gaos», y del «Museo do Pobo Galego».

UN ANIVERSARIO

El año 1976 se cumplieron ciento cincuenta del nacimiento del compositor coruñés Marcial del Adalid. Ningún reflejo tuvo entonces la efemérides en Galicia. Y en el resto de España sólo recordamos la publicación, en el diario **El País**, de un adecuado artículo de Andrés Ruiz Tarazona. Fue a comienzos de 1977 cuando se produjeron dos hechos importantes en la difusión de la obra adalidiana: la salida al público —aunque fabricado en 1976— de un disco que incluye cinco piezas de Adalid para piano, interpretadas por Antonio Ruiz-Pipó, y la de la edición de estas partituras, preparada por el mismo pianista e investigador; en este aspecto hay que recordar otra edición, de otra serie, efectuada en 1965 por la Academia Gallega. No será, pues, inoportuno acercarnos, siquiera un poco, en este 152 aniversario, a la vida y a la creación del músico romántico gallego.

LA VIDA

Marcial del Adalid y Gurrea nació el 24 de agosto de 1826 en una bien acomodada familia burguesa de La Coruña. Sin problemas económicos, dedícase por entero a su escogida formación musical —estudios, contactos con artistas forasteros, recepción de partituras y de publicaciones artísticas que dan contenido a su rica biblioteca (depositada hoy en la Academia Gallega)—. Educación a la que contribuye el ambiente de su ciudad en aquel tiempo —primera representación, por ejemplo, de la **Norma**, de Bellini, a los doce años solamente del estreno en Milán.

Después de haber escrito algunas obras estimables —como la **Sonata opus 4**—, a sus dieciocho años —paralelismo con Juan Crisóstomo de Arriaga—, en febrero de 1844, llega Adalid a París.

aparición, no era gustada ni valorada en su justa medida». Constituyen una sucesión de temas populares recogidos con sencillez armónica; un trabajo no comparable en riqueza transcriptoria, desde luego, con la estilización de los aires nacionales que su admirado Chopin hiciera con las **Polonesas** y las **Mazurcas**, pero sí una labor merecedora de una atención que en otra oportunidad habrémosle de conceder.

Mas por encima de todo puédesse decir que Adalid es una de las figuras más salientes —o la que más— en el espacio del piano romántico español, a cuya creación dedica, mayormente, el período que ocupan sus estancias en París, Londres y Madrid.

LA OBRA PIANISTICA

Mientras los maestros españoles de gran fama —como Eslava (1800-1878), Arrieta (1823-1894), Barbieri (1823-1894), Monasterio (1836-1903), Pedrell (1841-1922) y otros— se mantienen en el clasicismo, otra línea de músicos —entre los que Adalid ocupa, con todo derecho, un primer puesto—, integrada inicialmente por Juan Crisóstomo de Arriaga (1806-1826) y Santiago de Masarnau (1805-1880), y proseguida muy pronto por Adalid, Martín Sánchez Allú (1823-1858), Apolinar Brull Ayerra (1848-1905) y Federico Olmeda (1865-1909) une España —de modo particular, en lo que al piano se refiere— a las corrientes románticas europeas.

En la obra pianística del compositor gallego la primera y dominante condición es su esencial acercamiento al estilo de Chopin, siendo la suya la única labor creadora que en España se encuentra realizada bajo el signo del genial polaco. La melodía, las tonalidades, el ritmo y demás elementos chopinianos llenan el pianismo de Adalid. Viene este a ser, digamos, un Chopin más sencillo —sobre todo en el tejido armónico y constructivo—, pero de una sensibilidad y de una emoción que están muy cerca del modelo cariñosamente escogido y admirado. De tal modo, que incluso oídos experimentados quizás no duden, en una primera audición, en otorgar al gran compositor la paternidad de las creaciones de Adalid. Sin que, por otro lado, se pueda hablar jamás de copia literal alguna —inexistente—, y sí, por supuesto, de un «lenguaje» común, enteramente asumido por Adalid, pero no falto de aspectos propios, como pueden ser el prolongado desarrollo lineal —casi siempre sin sobresaltos rítmicos— de muchas melodías y la poca frecuencia de pasajes de densa plenitud armónica, los cuales, cuando surgen, pueden ostentar grandilocuencia, pero no se acercan a la hondura dramática que Chopin concede a los momentos semejantes de sus obras.

Utiliza, pues, Adalid todos los recursos formales, tonales y técnicos —escalas, arpeggios, adornos, acordes batidos, octavas, acompañamientos arpegiados, retardos y otros rebuscamientos armónicos; melodismo amplio, propio para expresarse por medio del «rubato»; etc.— peculiares de la escuela chopiniana, y parte también de las mismas bases conceptuales. Pero dentro de esta fidelidad desenvuélvese nuestro músico con personalismo no falto de una cierta autonomía. La cual no obsta, por cierto, para que nos encontremos a veces con la huella constructiva y de intención de alguno de los otros grandes románticos —Weber, Schubert, Schumann, Liszt y especialmente Mendelssohn, el Mendelssohn de las **Romanzas sin palabras**—. Es la del coruñés una música «de salón»; brillante, sí, pero en la que prima el sentido de un lirismo delicado, poético y verdadero.

Parte de estas obras pianísticas —semeja que algunas de las más interesantes— se encuentran hoy al alcance del público. Para lectura e interpretación, en sendos cuadernos editados por la Academia Gallega y por la Unión Musical Española, respectivamente; y este último, también para audición, por EMI-La Voz de su Amo, en el disco mencionado.

LA EDICION DE LA ACADEMIA GALLEGA

La Academia Gallega decidió, en 1964, reimprimir algunas de las piezas que integran el fondo de composiciones adalidianas donadas a la Institución por la hija del músico, encargándose de la consiguiente selección los académicos comisionados Antonio Iglesias Álvarez, Antonio Iglesias Vilarelle y Rodrigo A. de Santiago. Hecho este trabajo, la edición llevóse a cabo, el año siguiente, gracias al apoyo económico aportado por doña Margarita Pastor de Jessen y por el Centro Coruñés de Buenos Aires, presidido entonces por Valentín Fernández Génova.

El libro —del que aún se encuentran ejemplares en las librerías coruñesas y en la propia Academia— consta de una «Nota» en la que el presidente de la Academia, Sebastián Martínez Risco —ahora recientemente fallecido— informa de los datos citados y manifiesta el propósito corporativo —aún hoy no realizado— de dar a la imprenta, cuando fuese posible, otras notables obras de Adalid; de una extensa y documentada «Síntesis biográfica» escrita por Rodrigo A. de Santiago; y de las partituras de las cuatro obras seleccionadas: **Vals brillante**, **Improvisación**, **Elegía** y **Andantino con variaciones**, precedidas de una «Nota preliminar» general y de unos «Comentarios analíticos», donde Antonio Iglesias explica su trabajo —cuidado y meritorio— de adaptador de los originales a una orto-

grafía musical moderna y hace reseña del carácter y estructura de cada una de las piezas.

Las tres primeras composiciones se encuentran dispuestas en tres períodos —A/B/A—, plan frecuente en Adalid. La más larga, el **Vals**, consta, además, de una breve «Introducción» y de una «coda» final. Sus tres temas son enteramente chopinianos, especialmente el primero; y en el segundo —de amplia melodía— y en el tercero —más melancólico— se acentúa la común elegancia. La pieza tiene una estructura totalmente formal en cuanto a la alternativa de los temas en los períodos, y ofrece un «canto» melódico de alta belleza. La tonalidad es Do sostenido menor.

Comienzo del Vals brillante (adaptación y revisión de A. Iglesias).

La **Improvisación** —en Sol bemol mayor— está dedicada como «Homenaje a la memoria de F. Chopin». En el primer período —12/8—, sobre un original ritmo en la izquierda en grupos de dos semicorcheas y negra, se levanta una melodía con algunos diseños derivados de esa figuración, y otros, los más, formados por ondeantes giros melódicos, también en semicorcheas. Tema que se repite en el tercer período, entonces sobre grupos de semicorcheas con amplio vuelo en la izquierda. El «tempo» es «Moderato molto». La parte central de la pieza —«Scherzoso»— pudiera perfectísimamente pasar por ser uno de los **Estudios** de notas dobles —sextas, aquí— para la mano derecha, de Chopin.

Comienzo de la Elegía (adaptación y revisión de A. Iglesias).

En la **Elegía** —dedicada «A J. M. Guelbenzu», compositor también (1819-1886) y quizás compañero de estudios en París— los tres períodos están, como en el **Vals**, enmarcados por una «Introducción» —«Allegro, ma non troppo», 3/4, Fa sostenido mayor—, derivada melódicamente del tema principal que sigue, y por una «coda» al final —«tempo», compás y tonalidad «come prima»—. El motivo del primer período, delicado y muy «cantabile», apóyase en arpeggios armónicos del bajo. El período intermedio —«Larghetto

Comienzo del Andantino con variaciones (revisión y adaptación de A. Iglesias).

12/8, Mi mayor— se acerca el virtuosismo de Liszt: octavas, cromatismo, adornos, «fermatas», en la derecha; percusión de armonías llenas, en la izquierda. Después de un pasaje-puente, que recuerda la «Introducción», vuelve, para el período último, el tema principal, esta vez con cada nota repetida a la octava superior, a modo de «eco». Unas semicorcheas descendentes y unos acordes en inverso sentido, delicadísimos, constituyen el final.

A don Hilarión Eslava está, significativamente, dedicado el **Andantino scherzoso con variaciones a la antigua usanza**. Trátase, en efecto, de una obra clásica en la hechura, aunque de romántico perfume —como bien apunta Antonio Iglesias—, dado el virtuosismo de algunos diseños de adorno. La integran un tema y seis variaciones en Si bemol mayor —menos la cuarta variación, en menor—. El tema —en 2/4—, clásico, sencillo, gracioso —diríase que recuerda a Haydn—, se establece en A/B/A, con ágil derivación intermedia. Las modificaciones de las variantes son: en la primera, el motivo va en la izquierda; en la segunda, el motivo se desenvuelve con mordentes y tresillos batidos; en la tercera —quizás la más interesante—, rápidos adornos en semifusas, mayor barroquismo y brillantez; en la cuarta, melancolía, a causa del modo; en la quinta, torna el virtuosismo en veloces escalas y enlaza con la sexta, de rápido final —3/8 y «Presto»—, también brillante.

EL DISCO

Editado por EMI-«La Voz de su Amo» —y técnicamente bien grabado—, el disco es una estupenda iniciativa, dedicada a dar a conocer —bajo el título «Los románticos españoles»— una muestra de la producción pianística de Adalid y de sus colegas antedichos. Preséntase en un cuidado álbum, con un interesante comentario, en español e inglés, del crítico Andrés Ruiz Tarazona en torno al romanticismo musical español, que incluye breves —pero novedosas para el público— referencias biográficas de los compositores. El intérprete es Antonio Ruiz-Pipó, el conocido y excelente pianista —formado en el magisterio de Alicia de Larrocha y de Alfred Cortot—, compositor notable y prestigioso musicógrafo, incansable investigador de músicos españoles injustamente olvidados.

La grabación tiene el gran mérito, como dice Ruiz Tarazona, de «poner por vez primera al alcance del aficionado una panorámica de lo que fue la música española para piano durante el Romanticismo», frase no tan inoperante como hasta ahora se creía.

Figuran en la primera cara obras de tres de los nombrados compañeros de estilo de Adalid: el salmantino Martín Sánchez Allú, con la «elegía» **La estrella perdida**; el navarro Apolinar Brull y Ayerra, con la «mazurca» **El laúd** y la «romanza sin palabras» **Triste recuerdo**; y el madrileño Santiago de Masarnáu, con la «balada» **Desaliento**. Piezas todas notables, en las que destaca la expresividad de una belleza melancólica, y merecedoras de ser conocidas del público. Se incluye también en esta cara un compositor de la etapa siguiente a la de los citados: el «modernista» Joaquín Malats (1872-1912), barcelonés, con su conocida **Serenata**, grabada aquí, sin embargo, por vez primera en la versión original para piano.

Se dedica a Adalid la segunda cara. Las piezas impresionadas son cuatro, incluidas en la edición de la Unión Musical Española y no en la de la Academia Gallega —**La noche**, balada; **Gratitud**,



Comienzo de La noche (revisión y adaptación de A. Ruiz-Pipó).

nocturno; **Dos romanzas sin palabras**, y otra que figura en las dos publicaciones: el **Andantino con variaciones**. Las primeras son de la misma categoría técnica y estética que las impresas en el libro académico. La influencia es, como de costumbre, chopiniana, si bien creemos que se aparenta la de Mendelssohn en las dos «romanzas». No está ausente tampoco la personalidad propia del compositor.

Ruiz-Pipó, con arte exacto, hace estas obras como hay que hacerlas: finura de estilo —sin falsas afectaciones—, graduación adecuada del «rubato» —imprescindible para no traicionar el sentido interpretativo—, nítida digitación, pulsación bien regulada, con precisa dinámica del volumen, cuidada utilización del pedal, etc. Todo ello al mejor servicio de esa «recitación» —«saber decir»—, de ese buen «cantar» que esencialmente requieren estas piezas de expresión frágil e intimista.



Comienzo de Gratitud (revisión y adaptación de A. Ruiz-Pipó).

LA EDICION DE LA UNION MUSICAL ESPAÑOLA

Bajo el título «Románticos españoles», el cuaderno publicado por la Unión Musical incluye las obras del disco, excepto la «romanza» de Brull y la **Serenata** de Malats. Ruiz-Pipó tuvo a su cargo la revisión y adaptación (**sic**) de las partituras.

La primera de Adalid —la balada **La noche**, opus 29— lleva como cita aquel poema de Espronceda que comienza «Salve, ¡oh, tú!, noche serena...». 2/4 y Si menor. En la introducción, unas octavas llenas —Si menor/mayor— preceden a un tema cantable, expuesto sucesivamente en tres octavas, adornado con diseños de fusas sobre acordes y octavas batidas. Un dibujo, dos veces descendente, conduce al primer período, que se construye con un lírico desarrollo, en la tonalidad principal del tema —semicorcheas lineales en la izquierda—. El período intermedio consta de: **a)** unos compases modulantes, de curioso efecto un tanto melodramático —fragmentos melódicos derivados del tema, acompañados de octavas graves—; **b)** reexposición del tema tal como en la introducción, pero en Sol mayor, y **c)** un diseño de aire andaluz, en lo grave, y de nuevo la melodía descendente del final de la introducción. Para el tercer período vuelve el desarrollo del motivo principal, en su tonalidad menor y de modo parecido al período primero. La coda final es semejante a la introducción, si bien están más abreviados y en orden inverso el tema —sólo en dos octavas— y los acordes finales. Obra de bonita dicción, de aspecto quizás más personal que las tres siguientes.

El nocturno —**Gratitud**— se numera con el opus 47. El tiempo es «Moderato e cantabile», y la tonalidad Si bemol mayor. El compás, 4/4; pero el acompañamiento que recorre ininterrumpidamente toda la pieza está formado por una línea de tresillos de corcheas —silencio la primera— combinada con otra de negras. El motivo —muy lírico; chopiniano, desde luego—, también lineal, es a veces impulsado por «mordentes» ascendentes. Se mueve, sobre la regularidad rítmica del bajo, con puntillos, apoyaturas armónicas y trinos, que lo dotan de una elegante ligereza. La disposición de la obra es ternaria. El primer tema es base del segundo, desenvuelto en la última sección, por momentos, en grupos de semicorcheas —seisillos algunos— «Tutto il pezzo in tempo rubato», indica, acertadamente, Ruiz-Pipó. Insistimos: acentuado, aunque sencillo chopinismo.

Siguen al **Nocturno** las dos **Romanzas sin palabras**: Número 1 «Moderato, ma non troppo», Sol menor, 6/4— y Número 2 —«Allegretto moderato», Sol mayor, 6/8—. Son dos piezas cortas. La primera lleva como acompañamiento un amplio, pero sencillo arpegiado, en corcheas, atendido por ambas manos. La disposición periódica es de A-B-A. El tema lo forman tres sencillas células melódicas, descendentes, en valores ternarios decrecientes. Se modifica ligeramente —Mi bemol mayor y algunos giros «lisos» de corcheas— para ocupar el segundo período. Un arpeggio y escala de cortos vuelos abren la reexposición del primer período, ahora más breve de extensión.

También es de articulación ternaria la segunda romanza —algo más larga que la anterior—. Su período primero se inicia con anchos arpeggios —ascendentes, de tres corcheas— en la izquierda. Preludio, en la derecha, un breve motivo en semicorcheas —dos diseños: uno ascendente y otro descendente de notas rebatidas—. El sujeto principal es una suave ondulación en corcheas, con salto de séptima hacia dos negras finales. Sus tres exposiciones forman el tema básico, que se repite dos veces —algunas notas dobles en la segunda—. Vuelve después, cuatro veces, el motivo del preludio —contestan en el bajo grupos de semicorcheas descendentes—. Un corto diseño-puente enlaza el segundo período, repetición del primero con variantes melódicas —semicorcheas, trinos—, que acrecientan la ingravidez temática. Otro puente —ahora frase con elegante juego de terceras y octavas— y a seguido el período de coda. También más breve: reaparece el motivo inicial de semicorcheas; un sinuoso ornamento de las mismas sube hasta las últimas teclas del registro agudo, y rubrican la composición tres suaves acordes arpegiados.



Una añeja foto del Pazo de Lóngora, residencia de Marcial del Adalid y lugar en el que falleció en 1881.

Son las romanzas, pues, dos delicadas «hojas de álbum», según diríamos al gusto de la época.

DIFUSION DE LA MUSICA ADALIDIANA

Hay que agradecer estas salidas al público de las obras de Adalid. A la Academia Gallega, a la Unión Musical Española y a EMI «La Voz de su Amo» por las dignas ediciones hechas. Y a Ruiz-Pipó particularmente, por su inquietud rebuscadora y por su hermosa interpretación. Y hay que esperar que tanto en la partitura impresa como en el disco esta propagación de la música del romántico gallego se continúe.

CONCIERTO EN EL PAZO DE MARIÑAN

A principios del mes de septiembre de 1977 tuvo lugar un concierto en el Pazo de Mariñán —propiedad de la Diputación Provincial coruñesa, cercano a la embocadura de la ría de Betanzos—, organizado conjuntamente por dicha Corporación y por «Música en Compostela» —curso en el que este año, según anotamos con alegría, se estudió a Adalid.

En el Salón Noble de la artística mansión, y ante unos doscientos invitados, Rosa Sabater, la prestigiosa intérprete, dio ajustada lectura a las obras adalidianas incluidas en la edición de la Academia Gallega. Su versión fue muy meritoria, teniendo en cuenta, sobre todo, la «lucha» que se vio obligada a sostener con el piano que pudo prestar para la ocasión la Sociedad Filarmónica coruñesa —un viejo Bechstein, instrumento, en tiempos, de grandísima calidad, aguantador único de conciertos lluviosos al aire libre, «terrores» trasladados por las calles, machacantes exámenes de alumnos del Conservatorio, etc., pero que por ello no se encuentra actualmente apto para exhibiciones públicas de categoría—. Antonio Iglesias presentó el recital y cada una de las obras, basándose en los textos por él escritos para la edición.

El acto fue interesante, pero minoritario como homenaje a Adalid. Creemos que una celebración verdaderamente digna debería incluir además, por lo menos, otro concierto en el Teatro Colón de La Coruña —con respaldo económico de la Diputación coruñesa—, interpretándose el número de obras adecuado para un programa de extensión normal —fue corto el del Pazo—, al objeto de facilitar al público coruñés conocimiento de las creaciones del músico paisano. Homenaje de aún más justas proporciones si se ampliara con gira por Galicia subvencionada por las cuatro Corporaciones provinciales gallegas.

Y más aún: que las piezas de Adalid se vayan ejecutando en los conciertos dados en su país natal y en el resto de España. Bien lo merece este gallego que es figura primera en la música romántica española.

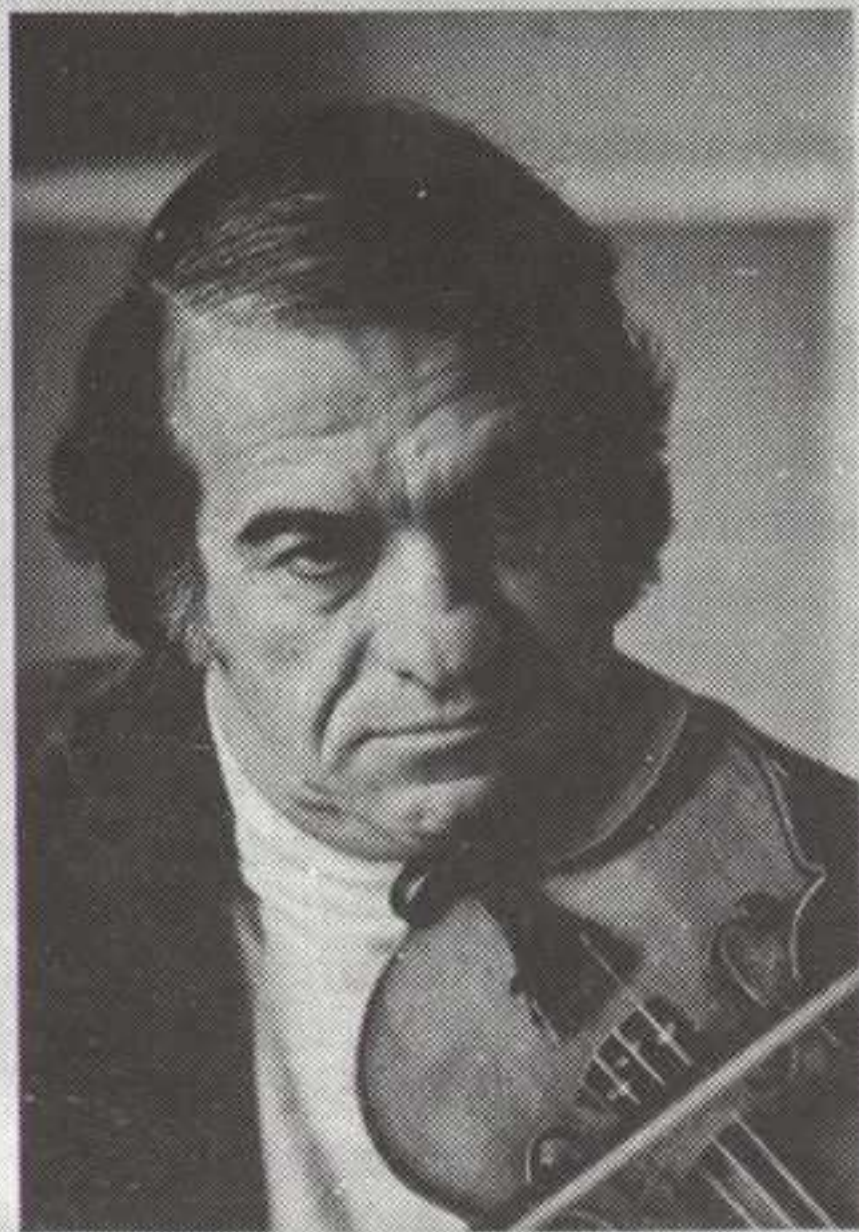


Fragmento autógrafa de Adalid.

La última grabación realizada en España por el gran violinista

EL SARASATE OLVIDADO
RUGGIERO
RICCI

Miguel Zanetti, piano



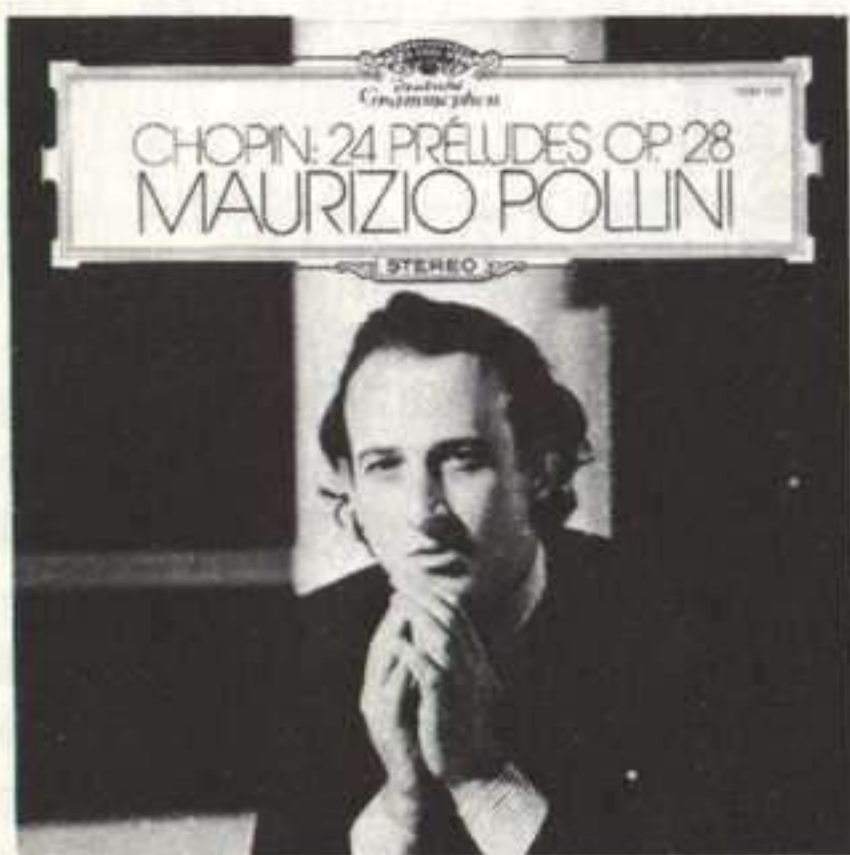
RUGGIERO
RICCI
interpretando
SARASATE

Las obras de Sarasate que usted
no encontrará en ninguna otra
producción discográfica española

En Lp. (S 60.008) y Cassette (C 60.008)



LOS "PRELUDIOS" DE CHOPIN



En esta serie de obras básicas de los grandes compositores, poco antes o poco después había de llegarle el turno a Federico Chopin, músico que, a la vez que goza de una fama extraordinaria y de la máxima consideración por parte de la crítica especializada, en estos tiempos sufre el desprecio de ciertos aficionados a la música, que le tachan poco menos que de cursi y amanerado. Tanto su biografía como buena parte de su música, cuando se interpreta con sobriedad y maestría, contradicen obviamente estas ideas absurdas, fruto de la ignorancia o la mala intención.

Esto lo explica certeramente Tomás Marco en las siguientes palabras: "Para algunos conocedores superficiales de su obra, Chopin es un compositor blandengue y sentimental, sólo apto para señoritas cursis. Esta opinión es notablemente injusta con uno de los compositores más revolucionarios y personales de todos los tiempos, cuya música no es en ningún momento débil y no tiene la culpa de la gran cantidad de mala literatura, y peores interpretaciones, con la que se le ha cargado".

En cuanto a la novedad de su música, está fuera de toda discusión: por una parte, el paso de gigante que imprime a la técnica pianística, cuya escritura se enriquece gracias a él enormemente, y por otra, "su extraordinaria y novísima armonía, su concepción totalmente original de la rítmica y de los períodos asimétricos, su libertad y a la vez perfección formal, y un nada desdeñable concepto expresivo", como resume asimismo Tomás Marco. (Remito al lector al espléndido trabajo monográfico de nuestro compañero Luis Jiménez Clavería, RITMO, noviembre de 1977.)

Los *Preludios* (números 1 al 24: op. 28; número 25, op. 45, y número 26, op. póstumo) suelen ser considerados por los comentaristas como la colección de piezas más valiosa de Chopin (tanto o más que los *Estudios* y las *Baladas*, sobre todo). Son muy breves —alguno no alcanza los treinta segundos de duración—, y en ellos el arte de Chopin llega a su esencialización, a su máxima concisión. Como siempre se dice, el título se presta a equívocos: no anticipan ni preparan la llegada de nada, como en *El clave bien temperado*, de Bach —obra admirada hasta la veneración, hecho muy raro entonces, por Chopin, en la que se ejercitaba a diario—, sino que son a modo de aforismos completos en sí mismos.

Los 24 *Preludios* de la *Op. 28* —obra de madurez de un músico que no había cumplido los treinta años— fueron terminados en Mallorca, en 1839; pasan por las 24 tonalidades mayores y menores, y no es poco sorprendente que una ordenación posterior a su composición dé lugar a tal unidad: variadísimos, de contrastes en ocasiones muy violentos, la inspiración en casi todos ellos es del más alto nivel.

Como escribe Max Harrison, su "variedad contribuye, paradójicamente, a formar un todo. A pesar de que cada pieza es una entidad en sí misma, contribuye a la unidad de la colección para formar un todo". Roberto Schumann, que poco después de la publicación de los *Preludios op. 28* saludaba a Chopin como "el más audaz y soberbio espíritu poético de todos los tiempos", describió éstos como "indagaciones, comienzos de estudios..., ruinas, plumas de águila dispersas, todo en una mezcla desenfrenada". Si esta visión poética es acertada, no lo es menos la aseveración de Franz Liszt: son "composiciones de una perfecta ordenación interna". Porque tras la apariencia de improvisaciones compuestas de un trazo se esconde un trabajo atento y minucioso, muy concienzudamente sopesado: dualidad ésta muy propia de casi toda la producción chopiniana.

Por lo demás, los *Preludios* son de una originalidad y novedad excepcionales, abriendo, como se ha dicho, nuevas dimensiones para la música. De los más breves escribe Uwe Kraemer que "constituyen una especie de eslabón entre las *Bagatelas* microcósmicas de Beethoven y las concentradas miniaturas de Schönberg". Y dos de los de mayor extensión y envergadura, los *Números 15* (al que el subtítulo "La gota de agua" no creo que le beneficie) y 24, son tal vez los más extraordinarios. Del primero de éstos escribe

Jiménez Clavería en el artículo citado: "En tan sólo cinco minutos de música el talento del compositor ha sido capaz de sumergirnos en un variadísimo cosmos emocional, que abarca desde la nostalgia serena a una desesperación febril y alucinante". Y el 24 —de carácter que recuerda al "Estudio Revolucionario", y no menos difícil— es una pieza de enorme audacia, de violencia y apasionamiento de "salvaje belleza".

La diversidad de carácter de los *Preludios* —aunque, de una forma u otra, casi todos son pequeños mundos de amargura, expresando raramente una posible felicidad— hace que se emparenten en esta o en aquella ocasión con piezas chopinianas de otros géneros: con el nocturno (4, 13), estudio (5, 8, 12, 16, 19, 22), mazurca (7), polonesa (21), balada (18) y otras diversas conexiones que pueden encontrarse.

Ninguno de los dos últimos *Preludios* (Números 25 y 26) pertenecen a la colección a que nos hemos referido básicamente: el primero de ellos, en especial, es una pequeña obra maestra (compuesta posteriormente, en 1841) que "se desplaza con considerable sutileza a través de varias tonalidades, alcanzando su culminación en una cadencia que tiene todos los colores del arco iris" (Max Harrison). Y el segundo, anterior (de 1834), muy interesante, no fue descubierto hasta 1918.

* * *

A pesar de no tratarse de una de las colecciones de Chopin más divulgadas entre el público (le anteceden, al menos, los *Valses* y los *Nocturnos*), sí es seguramente la que más veces ha sido grabada, quizá porque tienta a los pianistas a causa de su valor intrínseco, de sus grandes dificultades técnicas y expresivas en su diversidad y contrastes. Que tenga noticia y recuerde, son 24 las grabaciones completas (10 de ellas contienen los 26 *Preludios*; las restantes, los 24 de la *Op. 28*) de este ciclo chopiniano. El mercado español se halla actualmente bien representado —quizá mejor que de ninguna otra colección— con ocho versiones: por probable orden cronológico, las de Rubinstein, Anda, François, Harasiewicz, Larrocha, Pollini, Perahia y Barenboim, más otras cinco que ha habido editadas en España: Gulda, Brailowsky, Orozco, Wasowsky y Eschenbach.

La más antigua es la de Arturo Rubinstein (RCA, 1954), quien, como es bien sabido, es el pianista de este siglo más asociado al nombre de Chopin, cuyas interpretaciones siempre son magistrales y suponen una referencia obligada: en mayor o menor medida, todos los pianistas posteriores le deben bastante cuando interpretan al compositor polaco. En efecto, en los *Preludios* llama la atención en qué medida ha influido en casi todos los demás. De todas formas, en general tenía tendencia a ser más veloz de como suele tocarse hoy, en especial en los indicados con un "tempo" más rápido (siete de ellos los ejecuta en el menor tiempo que conozco, y no siempre con entera corrección y claridad —así, en los *Números 3* y 24—, aunque puede ser efecto de la deficiente grabación). Por mucho que sea de imprescindible conocimiento, para tener un solo disco no recomiendo éste, a causa de su sonido, que se ve aún más perjudicado en la edición española, en que los tres últimos (22-24) están impresos a un volumen bajísimo y con un ruido de superficie a ratos casi insufrible.

La versión de Geza Anda tiene el atractivo de hallarse en serie económica (DG, "Privilege"). Es muy musical y difícilmente atacable, aunque quepa reprocharle una cierta lejanía del "estilo chopiniano" más habitual: reparar éstos bastante inconcretos y discutibles, ya que nadie debe atribuirse la exclusividad del estilo "auténticamente" chopiniano. El disco suena muy bien y se completa con la celeberrima *Polonesa Heroica*.

La otra grabación en serie económica es la de Samson François (Belter, original EMI), que hace años —antes de la reciente avalancha— era muy reputada. Ciertamente, tiene mucha "garra" a causa de su impetuosidad, pero en los *preludios* más introspectivos no siempre alcanza el mismo nivel. Los contrastes de "tempi" suelen estar algo atenuados. La calidad sonora es bastante satisfactoria.

La versión de Adam Harasiewicz, que incluye los 26, no se halla editada en disco aislado, sino solamente en álbum de 14 discos, conteniendo "casi todo" Chopin (Philips). Es excelente, de lo mejor del álbum, como ya indiqué en su crítica (noviembre de 1975), y suena admirablemente.

Alicia de Larrocha (Decca, 1975), cuyo disco añade a los 24 *Preludios op. 28* la *Berceuse*, sobresale en el pelotón de cabeza a causa de su exquisita musicalidad y su bellísimo sonido. En general, los "tempi" son algo reposados, es meditativa y "canta" recreándose en las melodías. Como suele decirse, "borda" casi todos los preludios, aunque en algunos —el 18 y el último— nos convence menos. La grabación es espléndida, aunque algo excesiva —frecuente en Decca al registrar el piano solo— en las frecuencias graves: desequilibrio fácil de corregir con los mandos del tocadiscos.

Con Maurizio Pollini estamos ante uno de los dos más afamados chopinianos jóvenes (el otro es Vladimir Ashkenazy): su interpretación (DG 75) es quizá la que más adeptos tiene. Se caracteriza por una perfección y brillantez técnica abrumadora —asombroso el *Número 16*, por ejemplo—, que, con su sonido recortado, dan lugar a una extremada nitidez. Además es muy intenso e incisivo sin dejar de ser sobrio (es decir, como Rubinstein, a quien —el mismo Pollini reconoce— quiere parecerse). De todas formas, puede que no alcance aquí ese grado de irresistible comunicatividad de sus grabaciones de las *Polonesas* o de muchos de sus *Estudios*. El disco, gracias a su estupendo sonido, pone de relieve las cualidades de su arte pianístico.

El LP (CBS, 75) de Murray Perahia, que (como el de Barenboim) contiene los 26 y acaba de aparecer en España, es otra excelente muestra del bien hacer del joven pianista norteamericano: la música fluye de sus dedos con naturalidad y elegancia, con la facilidad que le permite su soberbia técnica; la digitación es siempre muy nítida, como muy bello el sonido. Sin embargo, tal vez le falte algo de densidad y hondura, y se deje llevar en ocasiones por el mero virtuosismo (en general, los tiempos son bastante ligeros: en conjunto, le duran algo menos aún que a Rubinstein). Espléndido el nivel sonoro del disco.

Finalmente, Daniel Barenboim (EMI, 76), cuyo Chopin es discutido por muchos a causa de su supuesta falta de "idiomatismo", achacándosele que lo "germaniza", ofrece, en todo caso, en su disco una interpretación más convincente que la de su recital Chopin de hace un par de años en Madrid. Discutible o no, Barenboim demuestra aquí ser uno de los grandes pianistas del orbe y un artista consumado. (No sorprenda, pues, que, a pesar de ser su Chopin bien distinto del de Rubinstein, el anciano maestro lo admire extremadamente.) Barenboim suele ser lento e introspectivo, y tiende a acentuar el dramatismo y la desolación de estas piezas. Sobresale el *Número 24*, cuya interpretación es la más impresionante: arrolladora la célebre escala descendente. La calidad sonora es muy alta.

De las otras cinco grabaciones que hubo editadas en España, no he logrado escuchar la del siempre interesante Friedrich Gulda (Decca); la de Alexander Brailowsky (RCA) es un modelo: su vigencia, comparable a la de Rubinstein; Rafael Orozco (EMI, 67)

es muy brillante, pero algo impasible; Andrzej Wasowsky (RCA, 70) es, por lo general, lentísimo, ampuloso y aburrido, por mucho que logre buenos momentos; y Christoph Eschenbach (DG, 72), bastante libre y personal, pero intenso y muy a tener en cuenta.

De las grabaciones editadas en el extranjero, citaré las del gran maestro Alfred Cortot, toda una lección de estilo y musicalidad (EMI, hacia 1950?); la de Stefan Askenase (DG, años 50), muy calmado y musical, quizá hoy algo "antiguo"; la de Moura Lympny (EMI), muy bella en los preludios más "interiores"; Claudio Arrau (Philips, 75), que extrema un muy personal concepto del "rubato", con "tempi" muy lentos, es en ocasiones de una grandeza impresionante y siempre de musicalidad excelsa: grabación cuya publicación sería muy deseable; y Martha Argerich (DG, 77), fascinante por su colorido, su virtuosismo "felino" y su naturalidad: parece tocarlos de un solo impulso, pero puede producir reservas a causa de la gran celeridad con que los ejecuta (la que más: en nueve de ellos supera a todos).

Estamos a la espera de que Vladimir Ashkenazy, sensacional chopiniano, decida llevar al disco los *Preludios* de Chopin: puede tener mucho que decirnos.

Conclusión: Pollini (24) o Barenboim (26), según las preferencias; Larrocha (24) y Perahia (26). Lástima la baja calidad técnica del disco de Rubinstein (24). A precio económico, dos buenas versiones: Anda y François (24).—ANGEL CARRASCOSA ALMAZAN.

GRABACIONES COMPLETAS CON LAS REFERENCIAS DE LAS EDITADAS EN ESPAÑA

- Alfred Cortot (24). EMI.
- Arturo Rubinstein (24). RCA, LSC 1163.
- Friedrich Gulda (24). Decca.
- Alexander Brailowsky (24). RCA.
- Stefan Askenase (24). Deutsche Grammophon.
- Moura Lympny (24). EMI, "Classics for Pleasure".
- Nikita Magaloff (26). Philips.
- Geza Anda (24). Deutsche Grammophon, "Privilege", 2538 328 (+ *Polonesa número 6*).
- Sergio Fiorentino (24). Saga.
- Halina Czerny-Stefanska (24). Telefunken.
- Samson François (24). Belter, 70.907.
- Adam Harasiewicz (26). Philips, 6753 001/14 LPs. Gran antología Chopin.
- Rafael Orozco (26). EMI.
- Andrzej Wasowsky (24). RCA.
- Nelson Freire (24). CBS.
- Christoph Eschenbach (26). Deutsche Grammophon.
- Garrick Ohlsson (26). EMI.
- Claudio Arrau (26). Philips.
- Alicia de Larrocha (24). Decca, SXL 6733 (+ *Berceuse*).
- Maurizio Pollini (24). Deutsche Grammophon, 2530 550.
- Murray Perahia (26). CBS, S 76422.
- Daniel Barenboim (26). EMI, 063-002. 769.
- Martha Argerich (26). Deutsche Grammophon.
- Maria Joao Pires (26). Erato.

Simbiosis entre la Música y la Técnica

Con ocasión de la HIFI que tendrá lugar del 18 al 24 de agosto de 1978 en Düsseldorf, más de 250 fabricantes presentarán su oferta internacional: Técnica profesional para amigos exigentes de la alta fidelidad y amantes críticos de la música. La HIFI le brinda a Vd. la oportunidad de escuchar y comprobar la oferta del mercado internacional: Instalaciones completas y aparatos cuya calidad corresponde por lo menos a las normas DIN 45.500, boxes, cascos auriculares, accesorios, etc. Diseño clásico y de van-

hifi
78

guardia. Vd. podrá, además, arrojar una mirada en las interioridades de las emisoras de radio, disfrutando también de un programa musical con extraordinarios intérpretes del mundo de la música; ¡Venga Vd.! ¡Oiga Vd! ¡Mire Vd!.

Rogamos nos manden información sobre la HIFI'78

Apellidos.....

Calle

Lugar

4ª Exposición Internacional con Festival, Düsseldorf, 18-24 de Agosto 1978, diariamente de 10-19 horas

Representante oficial en España:
CAMARA DE COMERCIO ALEMANA PARA ESPAÑA
Barquillo, 17 - Teléfs. 222 10 40 - 231 38 01 - MADRID - 4
Córcega, 301-303 - Teléf. 228 81 01 - BARCELONA - 8

OFERTA ESPECIAL DE PRIMAVERA

NOVEDADES

Las 9 Sinfonías de Beethoven en la nueva versión de Karajan con la Orquesta Filarmónica de Berlín, en álbum de 8 Lp o estuche de 6 cassettes.

Couperin: Conciertos Reales. Nuevos Conciertos (grabación completa) - 4 Lp.
Música de danza desde el Renacimiento hasta la época de Biedermeier - 6 Lp.
Dvorak: Todos los Cuartetos para cuerda, Cuarteto de Praga - 12 Lp.
Mozart: Mitridate, Re di Ponto, Orquesta del Mozarteum Leopold Hager - 4 Lp.



Y TAMBIEN LA REEDICION DE:

Bach: Conciertos de Brandemburgo, Karl Richter - 2 Lp.
Bizet: Carmen, Leonard Bernstein - 3 Lp.
Haendel: El Mesias, Karl Richter - 3 Lp.
Mozart: Conciertos para violín, W. Schneiderhan - 3 Lp.
Rossini: El Barbero de Sevilla, Claudio Abbado - 3 Lp.
Haydn: Las Estaciones, Karajan - 3 Lp.
Corelli: Concerti grossi, Ettore Gracis - 3 Lp.
Weber: El Cazador Furtivo, Carlos Kleiber - 3 Lp.
Bach: Pasión según San Mateo, Karajan - 4 Lp.

Mozart: Don Giovanni, Karl Bohm - 4 Lp.
Pfitzner: Palestrina, Rafael Kubelik - 4 Lp.
Haendel: Conciertos para órgano, A. Wenzinger - 5 Lp.
Cuartetos Escuela de Viena, Cuarteto Lasalle - 5 Lp.
Wagner: Tristán e Isolda, Karl Bohm - 5 Lp.
Haendel: Concerti grossi, Karl Richter - 6 Lp.
Mozart: Sonatas para piano, Christoph Eschenbach - 7 Lp.
Schubert: Sonatas completas para piano, Kempff - 9 Lp.
Mozart: Conciertos para piano, Geza Anda - 12 Lp.

La Oferta Especial Primavera de Deutsche Grammophon le ofrece la oportunidad de adquirir las novedades y reediciones anunciadas con un importante ahorro para Vd. Esta oferta es limitada.



Destaca la música.

Discos editados entre el 1 y el 30 de abril del 1978

Relación confeccionada por Angel Carrascosa Almazán

I. ORQUESTAL

- ALBINONI: **12 conciertos op. 9. 12 conciertos op. 10.** H. Holliger, R. Michelucci, I. Musici. Philips, 6768040, seis Lps. Precio oferta: Pesetas 3.300.
- C. Ph. E. BACH: **Concierto para flauta.** CIMAROSA: **Concierto para dos flautas.** A. y Ch. Nicolet. Orquesta de Cámara de Stuttgart. Director, K. Münchinger. Decca, 8XL 6356. 480 pesetas.
- BACH: **El Arte de la Fuga.** G. Malcolm. Solistas, miembros de la Philomusica de Londres. Director, G. Malcolm. Decca, 356/7, dos Lps. 630 ptas.
- BEETHOVEN: **Concierto para piano número 2. Sonata para piano número 21, «Waldstein».** V. Ashkenazy. Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, Sir G. Solti. Decca, SXL 6652. 480 pesetas.
- BEETHOVEN: **Concierto para piano número 5, «Emperador». Obertura «Egmont».** V. Ashkenazy. Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, Sir G. Solti. Decca, SXL 6655. 480 ptas.
- BEETHOVEN: **Los cinco conciertos para piano y orquesta. Fantasía coral.** A. Brendel, Coro y Orquesta Filarmónica de Londres. Director, B. Haitink. Philips, 6767002, cinco Lps. Precio oferta: 2.650 ptas.
- BEETHOVEN: **Sinfonía número 8.** SCHUBERT: **Sinfonía número 8, «Inacabada».** Orquesta Filarmónica de Viena. Directores: C. Abbado y J. Krips. Decca, SXL 6549. 480 ptas.
- BEETHOVEN: **Las nueve sinfonías.** A. Tomowa-Sintow, A. Baltsa, P. Schreier, J. van Dam. Cantores de Viena. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan (nueva grabación). Deutsche Grammophon, 2740172, seis Lps. Precio oferta: 3.600 ptas.
- BRAHMS: **Concierto para piano número 2.** J. Katchen. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, J. Ferencsik. Decca, SDD 223. 315 pesetas.
- CHOPIN: **La obra completa para piano y orquesta.** C. Arrau. Orquesta Filarmónica de Londres. Director, E. Inbal. Philips, 6747448, tres Lps. Precio oferta: 1.550 ptas.
- DVORAK: **Sinfonía número 8.** Orquesta Filarmónica de Viena. Director, H. von Karajan. Decca, SDD 440. 315 ptas.
- DVORAK: **Sinfonía número 9, «Nuevo Mundo».** SMETANA: **El Moldau.** Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. EMI, 065-002920 Q, «estéreo-cuadrafónico». 595 ptas.
- GRIEG, SCHUMANN: **Conciertos para piano.** R. Lupu. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, A. Previn. Decca, SXL 6624. 480 ptas.
- GUERRERO: **Actus. Opus 1 Manual.** Conjunto de Cámara. Director, J. M. Franco Gil. IBARRONDO: **Sous l'emprise d'une ombre. Silencios ondulados.** J. P. Dupuy, piano. RCA, RL-35167. 525 ptas.
- HAENDEL: **Los 16 Conciertos para órgano.** D. Chorzeppa. Concerto Amsterdam. Director, J. Schröder. Philips, 6769006, cinco Lps. Precio oferta: 2.650 ptas.
- MAHLER: **Sinfonías números 1 y 4.** Orquesta Sinfónica de Londres. J. Blegen. Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, J. Levine. RCA, RL-11040 (3), tres Lps. 1.575 ptas.
- MENDELSSOHN: **Oberturas de Las Hébridas, Ruy Blas, La bella Melusina, El sueño de una noche de verano, Mar en calma y viaje feliz.** Orquesta Sinfónica de Londres. Director, G. Chmura. Deutsche Grammophon, 2530782. 600 ptas.
- MOZART: **Divertimentos números 7 y 11, K 205 y 251.** Conjunto Mozart de Viena. Director, W. Boskovsky. Decca, SXL 6670. 480 ptas.
- MOZART: **Sinfonías números 32 y 38, «Praga».** Orquesta Sinfónica de Londres. Director, P. Maag. Decca, SDD 122. 315 ptas.
- PROKOFIEV: **Romeo y Julieta,** selección. Orquesta de Cleveland. Director, L. Maazel. Decca, SXL 6678. 480 ptas.
- RIMSKY-KORSAKOV: **Scheherezade.** Orquesta Filarmónica de Los Angeles. Director, Z. Mehta. Decca, SXL 6731. 480 ptas.
- RODRIGO: **Concierto de Aranjuez. Fantasía para un gentilhomme.** A. Romero. Orquesta Sinfónica

- de Londres. Director, A. Previn. EMI, 065-002921 Q, «estéreo-cuadrafónico». 595 ptas.
- RODRIGO: **Conciertos de Aranjuez, Andaluz y Madrigal. Fantasía para un gentilhomme.** Los Romero. Orquesta Sinfónica de San Antonio. Director, V. Alessandro. Academia de St. Martin-in-the-Fields. Director, N. Marriner. Philips, 6747430, dos Lps. Precio oferta: 1.100 pesetas.
- SIBELIUS: **Las siete Sinfonías. Finlandia. El cisne de Tuonela. Tapiola.** Orquesta Sinfónica de Boston. Director, C. Davis. Philips, 6769007, cinco Lps. Precio oferta: 2.650 ptas.
- STRAVINSKY: **La consagración de la primavera.** Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, H. von Karajan. Deutsche Grammophon, 2530884. 600 ptas. (nueva grabación).
- TCHAIKOVSKY: **Concierto para piano número 1.** STRAVINSKY: **Tres movimientos de «Petruchka».** I. Vered. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, K. Kord. Decca, PFS 4362. 525 pesetas.
- TCHAIKOVSKY: **Sinfonía «Manfredo».** Orquesta Sinfónica de Londres. Director, Y. Ahronovitch. Deutsche Grammophon, 2530878. 600 pesetas.
- TCHAIKOVSKY: **Sinfonía número 5.** Orquesta Filarmónica de Viena. Director, J. Krips. Decca, SDD 142. 315 ptas.
- TCHAIKOVSKY: **Sinfonías números 4-6.** Orquesta de Filadelfia. Director, E. Ormandy. RCA, RL-11838 (3), tres Lps. 1.575 ptas.
- TCHAIKOVSKY: **Las seis Sinfonías. Sinfonía «Manfredo».** Orquesta Filarmónica de Londres. Director, M. Rostropovitch. EMI, 167-002.900/06, siete Lps. «estéreo-cuadrafónicos». Precios normal y oferta: 4.375 y 3.500 pesetas.
- VIVALDI: **Conciertos para oboe RV 451, 453, 455, 457 y 461.** H. Holliger, I Musici. Philips, 9500299. 600 ptas.
- WAGNER: **Fragmentos orquestales de Tannhäuser y Los maestros cantores.** Orquesta de Filadelfia. Director, E. Ormandy. RCA, RL-11868. 525 ptas.

II. CAMARA

- BEETHOVEN: **La obra completa para instrumentos de sopro.** Conjunto de Viento de Londres. Director, J. Brymer. Decca, SDD 383. 315 ptas.
- BRAHMS, SCHUMANN: **Los cuartetos de cuerda.** Cuarteto Italiano. Philips, 6768006, tres Lps. Precio oferta: 1.550 ptas.
- COUPERIN: **Conciertos reales. Nuevos conciertos.** Th. Brandis, H. Holliger, A. y Ch. Nicolet, J. Ulsamer, L. Strehl, M. Sax, Ch. Jaccottet. Archiv, 2723046, cuatro Lps. Precio oferta: 1.900 ptas.
- DVORAK: **La obra completa para cuarteto de cuerda.** Cuarteto de Praga. Deutsche Grammophon, 2740177, doce Lps. Precio oferta: 4.970 ptas.
- FRANCK: **Quinteto para piano y cuerda.** SCHUBERT: **Quartettsatz.** C. Curzon. Cuarteto Filarmónico de Viena. Decca, SSD 277. 315 pesetas.
- SCHOENBERG: **Quinteto para instrumentos de sopro.** Solistas de la Orquesta Filarmónica de Viena. Deutsche Grammophon, 2530825. 600 ptas.
- STRAVINSKY: **Obras para violín y piano: Divertimento, «Suite» Italiana, Dúo concertante.** I. Perlman, B. Canino. EMI, 603-002644. 570 ptas.

III. INSTRUMENTAL

- RAVEL: **Gaspard de la Nuit. Preludio. Minueto sobre Haydn. A la manera de Chabrier; de Borodin. Minueto antiguo. Pavana para una infanta difunta.** P. Rogé, Decca, SXL 6700. 480 ptas.
- SCHUMANN: **Escenas de niños. Mariposas. Tres Romanzas, op. 28. Blumenstück, op. 10.** C. Arrau. Philips, 6500395. 600 ptas.
- VILLA-LOBOS: **Música para piano: A. Fiandei-ra. Rudepoema. Saudades das Selvas Brasileiras. New York Skyline. Carnaval das Crianças. A Lenda do Caboclo. Suite Floral.**

- R. Szidon. Deutsche Grammophon, 2530634. 600 ptas.

IV. VOCAL Y CORAL

- BACH: **Oratorio de Navidad.** E. Ameling, J. Baker, R. Tear, D. Fischer-Dieskau. Coro del King's College de Cambridge. Academia de St. Martin-in-the-Fields. Director, Ph. Ledger. EMI, 167-002. 890/92 Q, tres Lps. «estéreo-cuadrafónicos». Precios normal y oferta: 1.875 y 1.500 ptas.
- BEETHOVEN, HAYDN: **Canciones populares escocesas.** J. Baker, Y. Menuhin, G. Malcolm. EMI, 055-002709 Q, «estéreo-cuadrafónico». 595 ptas.
- PURCELL: **Oda para el cumpleaños, y Música para el funeral de la Reina Mary.** F. Lott, Ch. Brett, J. Williams, Th. Allen. Conjunto de Viento Equale. Coro y Orquesta de Monteverdi. Director, J. Eliot Gardiner. Hispavox, 500 ptas.
- PURCELL: **Oda a Santa Cecilia (1692).** S. Woolf, P. Esswood, R. Tatnell, A. Young, M. Rippon, J. Shirley-Quirk. Coros Tiffin y Ambrosian. Orquesta Inglesa de Cámara. Director, Ch. Mackerras. Archiv, 2533042. 650 ptas.

V. OPERA

- DONIZETTI: **Lucia di Lammermoor.** M. Caballé, J. Carreras, V. Sardinero, S. Ramey, C. H. Ahnsjö. Coro Ambrosian Opera. Orquesta New Philharmonia. J. López Cobos. Philips, 6759005, tres Lps. Precio oferta: 1.550 pesetas.
- MOZART: **Las bodas de Fígaro.** Sir G. Evans, J. Blegen, H. Harper, D. Fischer-Dieskau, T. Berganza, B. Finnilä. Coro John Alldis. Orquesta Inglesa de Cámara. Director, D. Barrenboim. EMI, 167-002856/59 Q, cuatro Lps. «estéreo-cuadrafónicos». Precios normal y oferta: 2.500 y 2.000 ptas.
- MOZART: **Mitridate, Re di Ponto.** W. Hollweg, A. Auger, A. Baltsa, I. Cotrubas, E. Gruberova, Ch. Weidinger, D. Kübler. Orquesta del Mozarteum de Salzburgo. Director, L. Hager. Deutsche Grammophon, 2740180, cuatro Lps. Precio oferta: 1.900 ptas.
- NICOLAI: **Las alegres comadres de Windsor.** K. Moll, E. Mathis, H. Donath, P. Schreier, B. Weikl, S. Vogel, H. Schwarz, K. E. Mercker. Coro de la Opera de Berlín. Orquesta Estatal de Berlín. Director, Bernhard Klee. Deutsche Grammophon, 2740159, tres Lps. 1.800 ptas.
- SCHUMANN: **Genoveva.** D. Fischer-Dieskau, E. Moser, P. Schreier, S. Lorenz, S. Vogel. Coro de la Radio de Leipzig. Orquesta de la Gewandhaus, Leipzig. Director, K. Masur. EMI, 167-002914/16, tres Lps. Precio normal y oferta: 1.875 y 1.500 ptas.
- VERDI: **La Traviata.** V. de los Angeles, C. del Monte, M. Sereni. Coro y Orquesta de la Opera de Roma. Director, T. Serafin. EMI, 165-000177/79, tres Lps. Precios normal y oferta: 1.785 y 1.425.

VI. RECITALES

- ARTE DEL AMOR CORTESANO, El. The Early Music Consort, Londres. Director, David Munrow. EMI, 167-005410/12, tres Lps. Precios normal y oferta: 1.875 y 1.500 ptas.
- BAKER, Janet, canta BEETHOVEN, GLUCK, HAENDEL, HAYDN, MOZART y SCHUBERT. Con la Orquesta Inglesa de Cámara. Director, R. Leppard. Philips, 6768005, cuatro Lps. Precio oferta: 2.200 ptas.
- DANZA, **Música de: desde el Renacimiento hasta la época Biedermeier.** Ulsamer Collegium, Conjunto Eduard Melkus. Archiv, 2723051, seis Lps. Precio oferta: 2.700 ptas.
- SEGOVIA, Andrés: «Reveries». **Piezas de ASEN-CIO, CASTELNUOVO-TEDESCO, GLUCK, MORENO TORROBA, SCHUBERT y SCHUMANN.** RCA, RL-35164. 525 ptas.
- RUSO, Album. **Obras de BORODIN, IPPOLITOV-IVANOV, PROKOFIEV, RIMSKY-KORSAKOV, SCRIABIN, STRAVINSKY y TCHAIKOVSKY.** Orquesta de Filadelfia. Director, E. Ormandy. RCA, RL-12026 (3), tres Lps. 1.575 ptas.

OFERTAS DE PRIMAVERA: CBS Y EMI (I)



LA «MISA» DE BACH EN UNA GRAN INTERPRETACION BARROCA

En el escrito con el que se presentaba la *Misa en Si menor* a Augusto II, elector de Sajonia, el 27 de julio de 1733, J. S. Bach decía: «Con la más profunda devoción presento a V. M. el adjunto e insignificante ejemplo de la habilidad que poseo en música...». La historia nos cuenta a continuación cómo ese «insignificante» ejemplo de la actividad creadora de Bach quedó sin abrir, y, en consecuencia, sus esperanzas de abandonar el mezquino mundo de Leipzig por la corte de Dresde se desvanecieron.

Sorprende pensar que esta obra, cuya importancia hoy es indiscutible, hubiese de esperar hasta 1835 para ser estrenada en su totalidad, y que el propio Bach jamás la llegase a escuchar completa.

Sin embargo, dejando de lado la histórica anécdota de este olvido, la *Misa en Si menor* se nos ofrece como un vasto fresco sonoro, en el que Bach viene a cumplir las grandes tradiciones polifónicas del pasado que, partiendo del canto llano, habían dado lugar a la era armónica, en la que lo vocal e instrumental se aunan y complementan para trascender un texto a una religiosidad ideal.

Basada en el ordinario de la misa católica (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei), J. S. Bach utilizó para su composición diversos materiales, muchos de ellos provenientes de otras obras, generalmente cantatas, que sabiamente utilizadas no hacen sospechar su origen y no suponen una ruptura en la sorprendente unidad del discurso musical. Ejemplo de esta utilización los hallamos en el «Gloria», «Crucifixus», «Agnus Dei», etc.

En cuanto a la estructura de la *Misa* —que está dividida en 25 partes—, podemos encuadrarla dentro de lo que se denomina misa-cantata, cuya característica esencial es la alternancia de coros o arias.

Asimismo hay que añadir que el tratamiento dado a las partes cae dentro de los más estrictos o libres estilos contrapuntísticos o armónicos, en un intento por dar una mayor expresividad a los textos.

Ante la complejidad de la *Misa*, no es difícil que todas las versiones que podemos encontrar sean muy diferentes entre sí, y sean exponente asimismo de criterios muy distintos, que podemos polarizar desde los más románticos de un Karajan a la sequedad barroca de un Harnoncourt.

Helmuth Rilling, especialista en los mundos sonoros del barroco, y más concretamente del mundo de Bach —del que nos ha dejado muy buenas traducciones de sus cantatas—, nos ofrece una hermosa versión de la *Misa en Si menor*, dentro de los cánones más nuevos de la interpretación barroca. Quizá su aportación más decisiva y nueva sea la concepción del fraseo y la acentuación, con lo que consigue dar una nueva dimensión a muchas partes de la obra, como el «Laudamus te» o el «Domine Deus» del «Gloria», o el «Credo» y el «Crucifixus» del propio «Credo».

Colaboran con Rilling la Gächinger Kantorei y el Bach Collegium de Stuttgart, dentro de un gran nivel, destacándose los solistas que forman el continuo y los oboes, cuyos nombres desconozco por no disponer del librito explicativo.

Los restantes solistas que intervienen en las arias, dúos, etc., son Auger, Hamari, Kraus, Schöner y Nimsgern, cuya homogeneidad, y en especial su dedicación al estudio de los estilos vocales del barroco hacen que, sin superar las intervenciones más interiores del quinteto empleado por Klemperer, en conjunto, este equipo sea uno de los más equilibrados que se pueden obtener para cantar estas partes vocales.

Por último, el sonido de los discos es francamente bueno, por el relieve y claridad aportadas a las partes corales, que se perciben con mucha presencia; no sé si en la edición comercial se mantendrá este buen logro.

Conclusión: Una nueva *Misa*, que no por ser interpretada más «arcaicamente» es por ello menos interesante.—AGUSTIN MUÑOZ JIMENEZ.

Interpretación: 8.
Sonido: 8.

O J. S. BACH: *Misa en Si menor*. Arleen Auger, Julia Hamari, Adalbert Kraus, Wolfgang Schöne, Siegmund Nimsgern. Gächinger Kantorei. Collegium Bach de Stuttgart. Director, Helmuth Rilling. CBS, S-79307. Tres LPs. Precios normal y oferta: 1.725 y 1.375 pesetas.

UN FERVIENTE Y DRAMATICO «REQUIEM ALEMAN»: Lorin Maazel aporta una nueva (y discutida) concepción de la obra brahmsiana

¿Habremos vivido durante decenios un estilo unívoco de interpretación para el *Deutsches Requiem*, de Johannes Brahms? O, en otras palabras, ¿puede ser posible que una serie de grandes interpretaciones, siempre en la misma línea, de una obra cumbre nos hayan habituado a una forma de ejecución constante, que tradicionalmente entendemos como óptima, desechando así toda otra posibilidad de acercamiento a la partitura en cuestión? ¿No habremos (se habrán) anquilosado otras vías? Esta pregunta, formulada de una u otra forma, se queda flotando en la conciencia del auditor tras la escucha de la nueva versión (enésima en el mercado, ya casi saturado) propuesta por CBS, de la que es máximo responsable un artista difícil e impredecible en ocasiones, como es Lorin Maazel.

Hagamos un poco de historia. Aunque *Un Requiem alemán* no ha sido una página de infrecuente programación en nuestros círculos musicales, las grandes propuestas interpretativas sobre la composición brahmsiana nos han llegado a través del disco. Grabaciones ya históricas son las del joven Karajan en Viena (1948) y el viejo Bruno Walter en Nueva York (1951), en las que destacaban sobremanera sus respectivos barítonos, Hans Hotter y George London, sin olvidar la esencial aportación de la también muy joven Schwarzkopf en la grabación vienesa de EMI. Muchos años después de su registro en vivo (1948) hubo ocasión de conocer la aproximación de Furtwängler a esta obra (Estocolmo, EMI). Vino luego la lectura de Rudolf Kempe, en Berlín, también para EMI, con Elisabeth Grümmer y Dieskau en la cima de sus carreras: para mí, como para otros muchos miembros de mi generación, ésta de Kempe fue la versión a través de la cual conocí la obra en disco, y todavía sigue siendo mi favorita por diversas razones, muy en especial la inspirada dirección del maestro sajón. Pronto a Kempe vino a hacerle compañía en las alturas del clasicismo discográfico otra nueva versión de EMI, ésta debida a Otto Klemperer, con Dieskau otra vez y la Schwarzkopf nuevamente. Pienso que, en mayor o menor medida, estas dos versiones han dominado toda la discografía coetánea o posterior (Ansermet, Sawallisch, Leinsdorf, Karajan II, Barenboim, Karajan III, etc.). La misma constante signó estas dos versiones y las posteriores citadas: la solemnidad, la apacibilidad, el quietismo. Y aunque del lirismo nobilísimo de Kempe a la grandeza imponente de Klemperer mediaba un cierto trecho diferencial, la óptica arrancaba del mismo punto de mira.

Y ahora, casi me atrevería a decir que inesperadamente, nos llega Lorin Maazel. Y de este maestro singular, el prototipo de la elegancia sonora, a veces de la afectación; el dueño del gran fraseo, el hombre de «charme», el seductor de sonidos, del que, **en teoría**, cabría esperar un *Requiem* seráfico, benigno, quizá dulzón, amplio y generoso en las líneas melódicas; de este músico bien conocido y bien «teorizado», insisto, surge un *Deutsches Requiem* agresivo, tétrico, impregnado de dramatismo, hasta de violencia, que no es perpetuo canto de consolación, sino arrogante, desafiante invocación al Creador; incluso rebelde canto de la criatura ante ese desatino incierto y fatal que es la muerte. Nunca la voz del barítono se había alzado de forma similar en el tercer movimiento, dejando de ser plegaria para hacerse reto: «¡Señor, hazme conocer mi fin y el número de mis días para que yo sepa cuánto me resta de vida!» Del mismo modo, al entonar el coro, en el segundo movimiento, las bíblicas palabras «Porque toda carne es como heno», parece recordar Maazel que estas mismas palabras, potencialmente bellas, potencialmente piadosas, han ins-

Real Musical, S. A.

Al Servicio de la Música



CARLOS III - nº 1, MADRID -13

TELEFONOS. 2480924 - 2476365

pirado a Hieronymus Bosch una pintura como el **Carro del heno**, grotesco, fantasmal, terrible, y la voz de la multitud se vuelve entonces grito exasperado, himno y a la par quejido, unción y a la par conjura.

He aquí que Maazel ha dejado esta vez su elegancia, su afectación, su regodeo en la frase, y se ha fijado en algo que, sólo de refilón y sin llegar a esta hondura, captó el Karajan de 1948, y es que el Brahms autor del **Requiem** no ha cumplido aún treinta años cuando toda la obra está ya bocetada y parcialmente orquestada, y que cuando llega la edición el compositor acaba de advenir a los treinta y cinco. Y aquí está el acierto enorme, la intuición, lo que se quiera de Maazel: no tocar esta obra con el clima y el acento del Brahms vetusto y maduro de la **Cuarta Sinfonía**, sino revolverla y revolverse con la vehemencia y la tensión del Brahms joven del **Primer Concierto de piano**, que es página hermana del **Requiem** en el tiempo.

Para llegar a estos resultados, que bordean en ocasiones lo lóbrego y en otras lo tremendo, resultado que —observo— no ha entendido del todo bien una buena parte de la crítica extranjera (que ha calificado, facilonamente, a este **Requiem** de histérico), no vacila Maazel en **manipular** (no he dicho alterar) en algunos instantes la letra de la partitura. Quiero señalar un ejemplo muy concreto y llamativo, en donde la agógica y la dinámica son tratadas con mano maestra. Escuchamos la primera sección, 3/4, del mencionado «Den alles Fleisch», con su timbal acompañante como bajo de fondo incrementando su potencia según los cánones acostumbrados. Después, como intermedio, viene el coral «So seid nun geduldig». Comienza la repetición del tema «Den alles Fleisch», se acerca de nuevo el climax: de pronto, el timbal empieza a escaparse de los confines del 'forte' que le marca la partitura, se vuelve paulatinamente en un verdadero martillo, hasta el punto de que en el compás anterior (178) a la entrada en 'f' del coro Maazel detiene el 'tempo' sobre las tres inexorables notas del percusionista, creando una tensión, que se descarga al irrumpir el coro en el plano sonoro, como nunca antes hemos escuchado en este pasaje. ¿Es el capricho de un malabarista de los timbres? ¿El golpe de efecto de un exhibicionista? No, ni de lejos: es el acierto, bor-



deando lo genial, de un maestro que ha adquirido una comprensión sincera y honda, acaso única, de un texto musical, y que trata así de mostrarnos el espíritu de su creador y la grandeza de su obra, capaz de adaptarse a una visión tan distinta y radical.

Hay un protagonista de excepción en este tratamiento pedido y conseguido por Maazel: el Coro de la New Philharmonia londinense, el Coro de Pitz, al que ahora dirige Balatsch: su actuación ha de ser calificada como gloriosa; quizá, ni por rigor en la afinación y ductilidad en la interpretación, ninguna otra de las formaciones corales que han hollado en el disco la tierra árida del **Deutsches Requiem** haya dejado en la arena tan profunda huella. Excepcional es también la actuación de Hermann Prey e Ileana Cotrubas, perfectamente «sintonizados» con la labor de su director, acaso mejor aún él que ella. Excelente la toma de sonido, debida a Auger, el ingeniero que grabara la ya legendaria **Tercera** de Mahler de Horenstein. Pero, con todo, el gran protagonista de este registro es Lorin Maazel, descubridor de una «tercera vía» para el **Deutsches Requiem** que podrá entusiasmar a unos y fastidiar a otros, pero cuya importancia y seriedad no pueden darse fácilmente de lado.

Bello complemento del **Requiem** es la **Rapsodia para contralto**, en clima no del todo distante al exigido para el **Requiem**, con el aditamento de un magnífico momento vocal de Ivonne Minton. Sólo un reparo a CBS, pero, desgraciadamente, de peso: ¿cómo es posible publicar una obra de este cariz sin texto alguno, sin ni siquiera los títulos de los movimientos? Fallo grave que no debe repetirse.

Conclusión: Un Brahms desconocido, en parte porque casi nos hemos olvidado de que el músico de Hamburgo también fue joven. Un Maazel igualmente desconocido se encarga de recordárnoslo. **JOSE LUIS PÉREZ DE ARTEAGA.**

Interpretación: 9.

Sonido: 8.

- O** BRAHMS: **Un Requiem alemán, Rapsodia para contralto.** Prey, Cotrubas. Minton. Coro New Philharmonia. Ambrosian Singers. Orquesta New Philharmonia. Director, Lorin Maazel. CBS, Q-79211 (dos LPs.), «cuadrafónico» sistema SQ. Precio de oferta: 800 pesetas. Precio normal: 1.100 pesetas.

«LOUISE», DE CHARPENTIER: CUANDO PARIS SE CONVIERTE EN PROTAGONISTA DE UNA OPERA

Es altamente probable que nos encontremos ante el estreno discográfico, en España, de **Louise**, «roman musical» de Gustave Charpentier, estrenado en la Opera Cómica, de París, el día 2 de febrero de 1900. Por lo menos, no tengo conocimiento de que alguna de las dos grabaciones anteriores de que tengo noticia fuesen, en su día, editadas en España.

Charpentier fue un compositor francés, de origen humilde, que consiguió una beca para poder estudiar en el Conservatorio de París, ciudad a la que llegó en 1879. Se instaló en Montmartre y llegó a amar tanto aquel lugar, sus gentes y su bohemio estilo de vida, que permaneció fiel a Montmartre durante toda su vida, fundando allí un Conservatorio Popular, donde las jóvenes obreras, como su heroína «Louise», pudiesen aprender drama, música y danza.

Louise, su obra más famosa, se basa en un libreto redactado por el propio compositor, que nos narra cómo una joven obrera, enamorada de un artista bohemio, abandona su hogar familiar, claramente proletario, aunque fuertemente imbuido de ideales y aspiraciones burgueses, para vivir con él, pero que, engañada por su madre, vuelve a la casa paterna para descubrir que su felicidad no está entre las cuatro paredes que albergan un extraño convencionalismo impuesto por el rigor familiar, sino junto a su amante, con el que retorna para compartir su amor y libertad en una vida bohemia e insegura, pero mucho más digna de vivirse.

La bohemia que nos describe Charpentier es más real que la de Murger, autor, como se sabe, de **Scènes de la Vie de Bohème**, novela en la que se basaron Giacosa e Iliaca para escribir el libreto de **La Bohème**, de Puccini. Murger nos había descrito un «Quartier Latin» domesticado y limpio, que corresponde a la transición entre las generaciones romántica y naturalista de la bohemia, cuando se interpretaba ésta como una etapa provisional en la vida de los jóvenes artistas. Cuando Charpentier aborda su descripción, la generación de la bohemia impresionista, la de los Baudelaire, Verlaine y Toulouse-Lautrec, convertida en una partida de vagabundos y forajidos, en una clase que habitan la amoralidad, la anarquía y la miseria, ha marcado ya de forma indeleble este género de vida y ha hecho de lo provisional, lo permanente. Y si bien los personajes de **Louise** no muestran los aspectos más sórdidos de la bohemia, no cabe duda de que son más verídicos que los de Murger, y que la protesta bohemia contra el modo de vida burgués está mucho más definida y expuesta con mayor profundidad en el compositor que en el novelista.

Pero el auténtico sujeto del libreto es la exaltación de la gran ciudad, París; de sus diversiones ciudadanas, de la «vie factice», de los «paradis artificiels», más que una exposición de los puntos de vista liberales de su autor respecto de los problemas sociales y generacionales. Tal vez sea ésta una de las razones por las que Charpentier nos muestre, más que una bohemia idealizada, sus aspectos más alegres y atractivos, aun a costa de pasar casi por alto las miserias que tenía que afrontar la gran mayoría de los bohemios, convertidos en auténtico proletariado artístico.

Musicalmente, la obra es sencilla y rica en ideas melódicas, predominando claramente los pasajes de intenso lirismo sobre las situaciones dramáticas. Son, desde el punto de vista estilístico, obvias las influencias de Massenet, profesor de Charpentier en el Conservatorio, y de Puccini, de quien toma el procedimiento de usar frecuentemente melodías y temas expuestos en las primeras escenas y repetidos a lo largo de la obra. Este procedimiento, en Charpentier, va más allá que la mera cita textual, si bien no llega a constituir un auténtico «leitmotiv», en el sentido wagneriano del término.

A la hora de juzgar la presente grabación hay que destacar, ante todo, la labor del director, Georges Prêtre, quien logra de la Orquesta New Philharmonia una interpretación clara, transparente, de bellísimo sonido en todas sus secciones. Los breves preludios orquestales, y de forma muy especial el correspondiente al tercer acto, especie de descripción casi pictórica de un atardecer en Pa-



rís, y que antecede a la célebre aria «Depuis le jour», de «Louise», son verdaderamente un prodigio, por la precisión e inspiración con que están traducidos. En suma, me atrevería a decir que nos encontramos ante uno de los trabajos más importantes de Prêtre.

Es muy intensa y emotiva la interpretación de Ileana Cotrubas. Tal vez haya sopranos que hayan cantado o canten mejor determinados pasajes —como el ya citado «Depuis le jour»—, pero, en conjunto, la «Louise» de la Cotrubas creo difícil superarla. Plácido Domingo pone la gran belleza de su voz y su indudable entrega al servicio de «Julien», pero sin profundizar excesivamente en un personaje que ofrece más matices que los alcanzados por el tenor español. De cualquier forma, se trata de un magnífico «Julien», amante apasionado de «Louise». Mención especial para Gabriel Bacquier, que sirve a su personaje, el padre de la protagonista, con notable maestría y convicción. Se trata del personaje menos inmediato de toda la obra y el que requiere mayor precisión en los acentos, si no se quiere ofrecer de él una burda caricatura. Jane Barbié es la madre de «Louise», personaje antipático y acertadamente encarnado por la cantante francesa. Intervienen junto a estos cuatro personajes principales, que sirven para el desarrollo de la trama interna y doméstica de esta «novela musical», hasta treinta y ocho personajes secundarios, que vienen a ser como «las voces de París», y que interfieren constantemente con el lineal desarrollo de la historia. Citaré de entre ellos a Michel Sénéchal, a Lyliane Guitton y a Eliane Manchet, para centrar en ellos mi juicio, altamente positivo a su acertada labor.

El sonido es de alta calidad en el prensado de origen alemán que he tenido que escuchar, ya que los ejemplares fabricados en España no estaban aún disponibles a la hora de efectuar este comentario. Sí lo estaba la traducción del libreto, que me parece suficiente, aunque podría haberse mejorado notoriamente. Y este punto es muy importante en una obra como **Louise**, cuyo texto es primordial conocer si se desea disfrutar plenamente de ella.

Conclusión: Una obra mucho más importante de lo que puede pensarse tras una primera y superficial audición, en una versión de gran calidad. Totalmente recomendable.—**FERNANDO PEREGRIN GU-TIERREZ**

Interpretación: 9.

Sonido: 8.

O CHARPENTIER, G.: **Louise**. I. Cotrubas, J. Barbié, P. Domingo, G. Bacquier, M. Sénéchal, L. Guitton, E. Manchet y otros. Orquesta New Philharmonia. Ambrosian Opera Chorus. Director, Georges Prêtre. CBS, S-79302. Precio normal y oferta: 1.725 y 1.375 pts.

«RINALDO»: UNA IMPORTANTE NOVEDAD

Uno de los compositores más populares de toda la historia de la música es Georg Friedrich Händel, a la vez que uno de los de más extensa producción. Apenas hay género musical que no tratase.

Nació en Halle, en 1685, el mismo año que Johann Sebastian Bach, a quien sobrevivió nueve años. Las vidas de ambos genios tienen, como se ve, un cierto paralelismo en el tiempo. Gozaron de gran fama, más Händel que Bach, pues aquél era igualmente admirado como intérprete y compositor, mientras que a Bach se le consideraba más como instrumentista que como autor.

Resulta algo paradójico que nunca llegasen a conocerse personalmente, aunque el hecho estuvo a punto de suceder.

La gran diferencia que se observa en las vidas de ambos compositores es que mientras Bach apenas viajó, Händel fue un gran cosmopolita, infatigable viajero por las principales ciudades europeas, a cuyos públicos admiró y entusiasmó, hasta establecerse en Londres, donde murió en 1759, en cuya Abadía de Westminster se encuentra enterrado.

En la música de Händel vemos elementos italianos, franceses y alemanes, pero sin dejar nunca de ser Händel.

Lo curioso es que casi puede afirmarse que Händel ha pasado a la historia como un músico británico, habiendo eclipsado durante mucho tiempo a los grandes compositores nacionales, como Purcell, Arne, Boyce, etc. Incluso hay gente que piensa que el mejor músico inglés es... Händel.

Esto es así debido al tremendo arraigo de Händel en tierras británicas, donde pasó cuarenta y nueve años de su vida, y donde vieron la luz gran parte de sus obras maestras, muchas de las cuales fueron encargos de la Corte.

Decía más arriba que Händel trató casi todos los géneros musicales: sonatas para flauta y bajo continuo, sonatas para violín y bajo continuo; «concerti grossi»; conciertos para violín, para órgano; «suites» y piezas para clave; oratorios, óperas, «suites» orquestales, etc.

Poco a poco se va conociendo mucha música de Händel. El hecho afecta a todos sus géneros de producción, y, por supuesto, a la ópera, quizá la parte de la obra händeliana que más tarde ha empezado a «descubrirse».

Ahora CBS nos presenta una soberbia grabación de **Rinaldo**, que es a la vez la primera grabación mundial de dicha ópera.

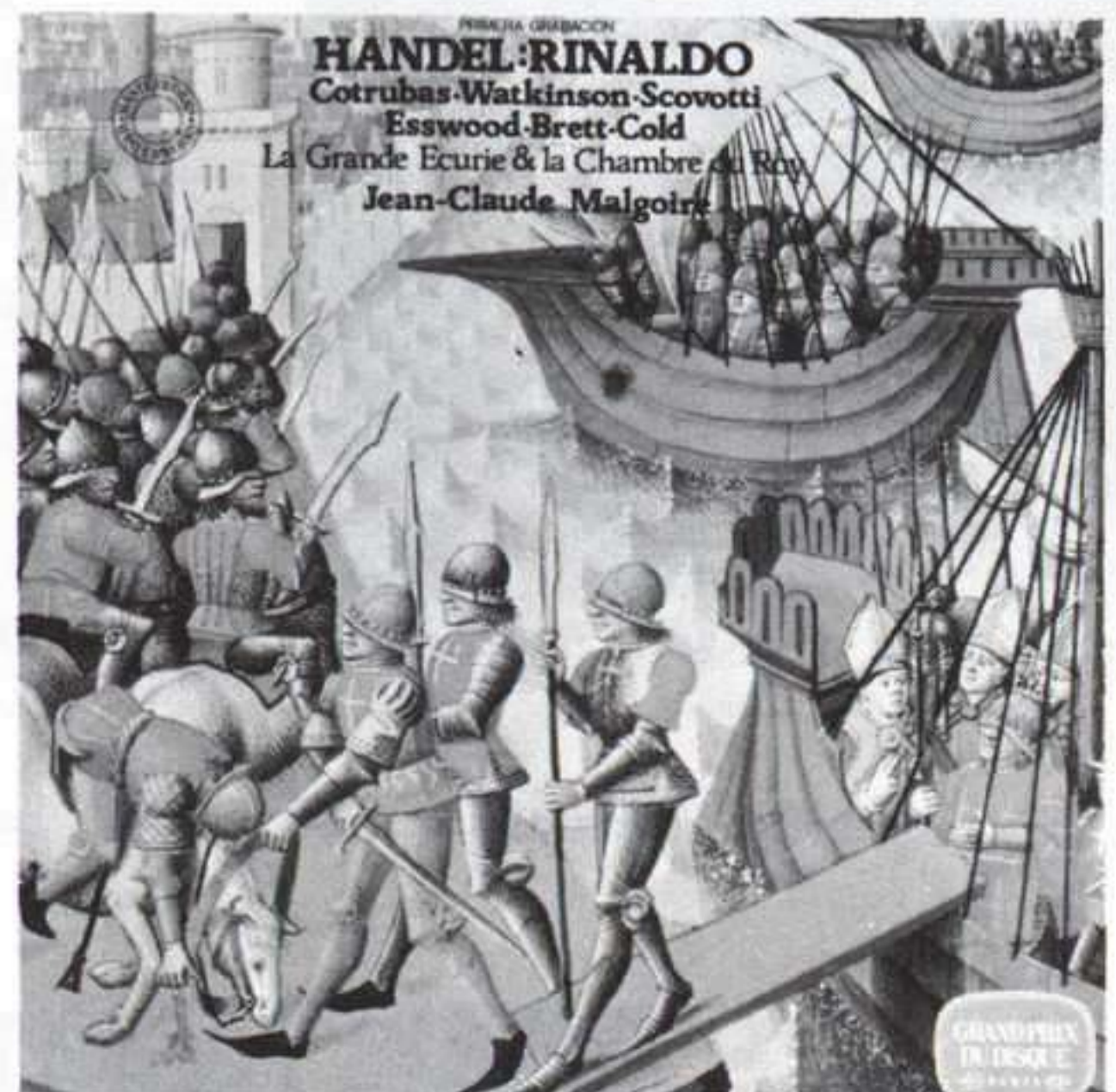
Es la primera ópera compuesta por Händel en Inglaterra. Fue estrenada el 24 de febrero de 1711, con un enorme éxito. La obra fue encargada por Aaron Hill, autor del libreto. Para la composición del mismo, Hill usó elementos de poemas de Tasso (**La Jerusalén liberada**, **Orlando furioso**) y fragmentos de la leyenda de Armida. El texto de Hill fue traducido al italiano por Giacomo Rossi, y en este idioma se canta **Rinaldo**. La leyenda dice que Händel compuso la música en quince días. En realidad, parece que lo que hizo en ese tiempo fue adaptar melodías anteriores y componer los recitativos. Creo que ello no empece para que nos maravillamos ante este monumento operístico de todos los tiempos.

En mi opinión, la música de **Rinaldo** está constantemente evocando a Monteverdi. Hay también momentos de verdadero descriptivismo, como el comienzo de la escena sexta del primer acto, en la que Händel utiliza la flauta de pico para crear un jardín poblado de pájaros. O el frustrado ataque de «Godofredo» y «Eustaquio» al castillo de «Armida», siendo derrotados por los monstruos (escena segunda del acto tercero).

Por otra parte, hay en **Rinaldo** un elemento de sorpresa, como es la utilización de una máquina de viento para representar la primera aparición de «Armida» (escena quinta, acto primero). Veo en **Rinaldo** una cierta analogía con **La flauta mágica**, de Mozart, en cuanto que ambas son óperas en las que el elemento mágico está continuamente presente. Este elemento mágico se pone especialmente de manifiesto, en esta grabación, en la escena tercera del acto segundo, cuando «Armida» trata de engañar a «Rinaldo» para apresarle.

Y vamos con el objeto principal de estas líneas: el comentario a la grabación editada por CBS.

Siendo todo de primerísima calidad, hay que empezar hablando de la labor de La Grande Ecurie & la Chambre du Roy. Conocía a la agrupación gala en interpretaciones de música renacentista, y no me pareció nada extraordinario. Pero la impresión, tras la escucha de **Rinaldo**, no puede ser mejor. Creo que se trata de uno de los mejores grupos mundiales en su estilo. La Grande... está integrada por veintiséis instrumentistas; es decir, que se trata de una orquesta de cámara de considerables proporciones, que usa unos instrumentos absolutamente adecuados para el tipo de música que interpreta. Ya que citar los nombres sería extenderme mucho, me limitaré a exponer la distribución instrumental: siete violines, dos violas, dos violoncellos, un contrabajo, un flautín, dos flautas de pico, dos oboes, dos fagotes, cuatro trompetas, timbales y cembalo (en esta grabación intervienen dos cembalistas, cuya labor es verdaderamente espléndida. A propósito: para quien interese, quie-



SPA MUSIC, S. A.

Edificio Indubuilding - Nave 4 - 14

Via 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 Classic

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



Modelo 114 Demichippendale

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



Modelo 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 100 Baroque

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



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.

CIÓN AL SERVICIO DE LA MUSICA

ro recalcar que se trata de clavecín, no de clavicordio, como dice el folleto que acompaña los discos).

El director de la Ecurie, Jean-Claude Malgoire, nos ofrece una impresionante versión de esta fenomenal obra de Händel. Su interpretación se encuentra en la línea de las que de este tipo de música realiza el Concentus Musicus, de Viena.

Del extenso reperto vocal, todo él de gran altura, destacaría al contrateno Paul Esswood en el papel de «Godofredo», a la soprano Ileana Cotrubas como «Almirena» (qué bellísima su aria «Lascia ch'io pianga», en la escena cuarta del acto segundo), a la contralto Carolyn Watkinson como «Rinaldo», al contrateno Charles Brett como «Eustaquio» y a la soprano Jeanette Scovotti como «Armida».

Hecha la aclaración de que este comentario ha sido hecho a partir de material de prueba tanto discográfico como en lo relativo al libreto, debo decir que la grabación es magnífica, y que el libreto no desmerece en absoluto, con el texto en italiano y español, con una serie de interesantes artículos de Malgoire, con el prefacio y dedicatoria originales de Aaron Hill, con la sinopsis del argumento y con una serie de fotografías tomadas durante la grabación.

Conclusión: Recomendabilidad absoluta. Personalmente, ya tengo candidato al Premio «Ritmo» a la mejor grabación operística de 1978. **PABLO CANO CAPELLA.**

- O** HAENDEL: **Rinaldo.** Cotrubas, Watkinson, Scovotti, Esswood, Brett, Cold, Arapian, Boulín, Leport, Jacquelin. La Grande Ecurie & la Chambre ru Roy. Director, Jean-Claude Malgoire. CBS, S-79308 (tres LPs.). Precios normal y oferta: 1.725 y 1.375 ptas.
Interpretación: 9.
Sonido: 9.



PRIMER «EDGAR» DE PUCCINI

La casa CBS está programando una serie de óperas con unas características especiales; se selecciona un título no grabado anteriormente, se contrata a unos cantantes de reconocida fama y se ofrece la ópera en público, en el Carnegie Hall de Nueva York, en su versión de concierto. Con las cintas obtenidas durante los ensayos y en el propio concierto se confeccionan más tarde los discos que luego aparecen en los mercados internacionales. Después de **Gemma di Vergy** y **El Cid** viene a sumarse este pucciniano **Edgar**. Esperemos que la lista se amplíe, pues el conjunto hasta ahora presentado, pese a no estar totalmente logrado, ofrece un amplio campo de interés y de renovación de títulos.

Edgar, la segunda ópera de Puccini, merece el conocimiento que hasta ahora se le ha negado. Obra indudablemente inmadura, sobre

todo en su aspecto dramático, posee, sin embargo, un encanto melódico típico de las obras de Puccini; ésta es la razón fundamental de la posible recuperación de esta ópera para los escenarios. El defecto esencial de **Edgar** reside en su libreto; confieso no haber leído nunca tal sarta de disparates; los personajes tienen tan extrañas reacciones, están sometidos a tales excesos y caprichos, la trama es tan absurda que la idea inicial, la tan conocida lucha de un hombre entre el bien y el mal, simbolizado por dos mujeres —«Fidelia» y «Tigrana» en la ópera, nombres ya reveladores— cobra en seguida visos de caricatura. Lo mejor es dejarse llevar por la música, sin tener en cuenta el argumento, y adentrarse imaginativamente por lo que la partitura pueda sugerir por sí misma a cada oyente, que no es poco. Lo difícil de explicar es que el indudable instinto dramático de Puccini hubiese caído en una trampa tan burda como ésta, y que el compositor hubiera sido capaz de superar con su talento el engendro del texto y ofrecer una música que nunca es mala y en algunos momentos se eleva a una altura digna de **La Bohème** o **Manon Lescaut**. En cualquier caso, una ópera digna de conocerse.

El peso mayor de la interpretación recae en el personaje de «Edgar». Carlo Bergonzi da una lección de bien cantar, y es admirable que con más de cincuenta años (nació en 1924) resista todavía en un estado tan aprovechable, sobre todo por lo que hace referencia a la media voz; sin embargo, el papel tiene unas demandas vocales que sobrepasan las posibilidades actuales de Bergonzi, y así, la zona aguda, que nunca fue especialmente brillante, se resiente del paso del tiempo, y en algunos momentos —los de mayor tensión dramática—, y pese a su sabiduría vocal, es evidente que las notas lo desbordan y suenan casi como gritos. Gwendolyn Killebrew, «Tigrana», realiza un aceptable papel, pues si bien la voz no es particularmente atractiva, sí es segura y firme, no exagerando un personaje que tanto se presta a ello. Renata Scotti, en el breve cometido de «Fidelia» (a pesar de lo cual aparece en letras más grandes que la Killebrew), nos ofrece una delicada figura femenina a través de su muy bella voz y su sensibilidad, su buen gusto y su lirismo; es lástima que las notas más altas no estén ya del todo controladas y las afee un exceso de trémolo. Sardinero hace un correcto, aunque no muy pulido «Franck».

Eve Queler es de nuevo esa directora extrovertida, pero entregada y con un gran sentido teatral que, sin embargo, no pretende nunca erigirse en protagonista. Tal vez desearíamos un mayor refinamiento sonoro, pero acaso la Opera Orchestra de Nueva York no pueda dar mucho más de sí. El coro tampoco parece ser una agrupación especialmente brillante, aunque la grabación lo sitúa casi siempre muy en segundo plano. El sonido es, generalmente, nítido en lo que respecta a los solistas, apreciándose una leve reverberación, posiblemente defecto de la sala, y algún ruido de fondo. El equilibrio de voces y orquesta está, en general, bien realizado, y la corporeidad de los planos sonoros es bastante mejor que en **El Cid** o **Gemma di Vergy**, aunque debo señalar que los discos que me ha entregado CBS para la presente crítica están hechos en Alemania. El álbum se sirve con libreto y un breve estudio preliminar. La duración total de la obra es de una hora, treinta y cuatro minutos, cuarenta y dos segundos.

Conclusión: Un Puccini primerizo, pero digno de conocerse, en una interpretación que hubiésemos deseado algo más convincente. Aun así, recomiendo su adquisición a todos los amantes de la ópera.—«**MARTIN CODAX**».

Interpretación: 6.
Sonido: 7.

- O** PUCCINI: **Edgar.** C. Bergonzi, R. Scotti, G. Killebrew, V. Sardinero. Orquesta de la Opera de Nueva York. Scola Cantorum de Nueva York. Director, E. Queler. CBS, Q-79213. Dos LPs. Precios normal y oferta: 1.200 y 960 ptas.

DE LA «NOTA IMPORTANTE» PUBLICADA EN EL NUMERO 478

Los encabezados de las grabaciones pueden ir precedidos de los siguientes signos:

- O** Se refiere a una grabación en «oferta», o sea, a precio especial durante un período de tiempo.
E Se refiere a una grabación editada en serie «económica».
H Se refiere a un registro de carácter histórico por su fecha e intérpretes.
R Indica que el crítico preselecciona la grabación comentada para los premios RITMO a los mejores

discos del año, y supone, a juicio del comentarista, una recomendación especial.

Naturalmente, algunos de los signos son incompatibles entre sí, pero otros pueden ser concurrentes. El único que puede figurar con cualquiera de los otros es R.

A continuación de la cabecera figurarán dos apartados, Interpretación y Sonido, para los que se establece una calificación de 1 a 10. El término Interpretación recoge una apreciación personal de

los valores «artísticos» del contenido musical por parte de quien realiza la crítica, y el de Sonido, los conceptos de grabación y prensado, posiblemente más objetivables, aunque siempre habrá que contar con la subjetividad del comentarista. En algunas ocasiones se añadirá una tercera calificación, también de 1 a 10, relativa al Interés de la obra.

La Conclusión, en caso de haberla, recoge una impresión de conjunto del crítico, de amplio espectro, libre en su manifestación y acorde entonces con criterios plenamente subjetivos.



EXITO DE BARENBOIM EN SU SEGUNDA APROXIMACION A MOZART: EXCELENTES «BODAS DE FIGARO»

La dificultad de acertar plenamente en el montaje de una ópera mozartiana viene evidenciado, siquiera en forma indirecta, por el escaso número de versiones fonográficas plenamente satisfactorias, que reúnan un reparto sin fisuras y una batuta dotada de tres requisitos indispensables: conocimiento del estilo, madurez interpretativa y experiencia dramática, de teatro.

Al plantear su registro de **Don Giovanni**, Daniel Barenboim, el proteico artista argentino, reunía, con seguridad, las dos primeras cualidades: dominio estilístico y madurez testimonian su espléndida serie de **Conciertos para piano** y **Sinfonías** del músico salzburgués. Pero, a juzgar por la reacción crítica internacional, la experiencia teatral acumulada en las representaciones de Edimburgo (1973 y 1974) que precedieron a la grabación debía ser escasa: el resultado fue, unánimemente, considerado con cierto desdén.

Aprendida la lección, las cosas han cambiado. A las laudatorias críticas internacionales acerca de la nueva producción, uno la mía personal: nos hallamos ante una versión excelente, de honda musicalidad, homogénea, equilibrada, bien tocada y cantada, y de excelente grabación.

Punto clave en toda ópera —y más en estas **Bodas**, llenas de chispeantes y veloces recitados y arias— es una nítida articulación del texto por parte de los cantantes. El libreto que acompaña al álbum objeto de este comentario menciona la presencia de Ubaldo Gardini como maestro de pronunciación. Los resultados de su labor han de ser calificados, en general, de brillantes, máxime teniendo en cuenta que ninguno de los cantantes es italiano, ni siquiera latino (excepto nuestra Teresa Berganza). Pero el problema es especialmente crítico para Heather Harper, quien encarna a la «Condesa», y para Geraint Evans («Fígaro»), papeles ambos de casi constante presencia escénica. Y si el nivel fonético de aquella puede considerarse aceptable, Sir Geraint traba muchas de sus líneas habladas o cantadas (véase el «crescendo» de su aria en el acto cuarto). En este aspecto, el escaso progreso mostrado respecto de su trabajo con Klemperer (EMI, 1970) se esfuma ante los «tempi» algo (no mucho) más vivos de Barenboim. Queda dicha, de entrada, la principal reserva que en el plano vocal ha de formularse a esta producción que muestra muy notables virtudes, especialmente en lo que al trío protagonista femenino se refiere, presidido por la encantadora Judith Blegen, grata revelación, perfecta de estilo y sólo algo corta de incisividad, de mordiente, en algunas ocasiones, y que hace perder parte del carácter —permítaseme— «ácrata» de la obra. En realidad, el reproche habría de formularse más bien dirigido hacia la batuta que hacia los cantantes.

Claro es, la lección magistral de estilo proviene de Teresa Berganza, que al margen de leves problemas en «Non so piú», sigue siendo «Cherubino» por antonomasia. Es la suya, sin duda, la criatura más «de carne y hueso» en una versión en la que, generalmente, prima el aspecto musical (sinfónico) sobre el de comedia, resultando así algo distantes las creaciones, musicalmente exquisitas, de Blegen y Harper, de impecable línea esta última en sus dos bellísimas arias.

De los dos protagonistas masculinos, es Fischer-Dieskau quien ofrece la creación más sutil y matizada, basándose en una cuidada media voz, que le permite la creación de un «Conde» maduro y profundamente humano, refinado y seductor; aristocrático, en suma. Sus recitativos se ven siempre iluminados por toques magistrales, y sólo a veces —pocas— las inflexiones llegan a rozar el amaneramiento (comienzo del acto tercero). Pese al lógico declive vocal mostrado respecto de su actuación con Karl Böhm (DG, 1967), la actual mejora en todo aspecto la precedente.

De Evans ya he comentado sus problemas de idioma; además, la voz es ahora más dura que con Klemperer, sobre todo en el agudo, conservando el centro una atractiva pastosidad. Pero lo incuestionable es su gran experiencia con el personaje de «Fígaro» (y aun con la ópera, que dirigió escénicamente en Edimburgo, 1976), al que confiere una gran humanidad.

Buen nivel de secundarios, de entre quienes destacaría a Elisabeth Gale («Barbarina») y a John Fryatt («Curzio»), notables en sus arias del acto cuarto.

La grabación es de primera calidad, sólo empañada por un prensado español con algunas distorsiones en los finales de cara; y es lástima, porque la maravillosa tímbrica de la English Chamber Orchestra —vieja conocida de Barenboim— funde preciosamente con las voces. Recordemos, por ejemplo, el encaje de madera y sopranos en el dúo «Condesa» - «Susana» del acto tercero, «Canzonetta sull' aria» (uno de los más gloriosos momentos de esta partitura maestra), o el dúo entre oboe y «Condesa» en el melancólico «Dove sono» (otro de esos momentos mágicos...).

El problema para este registro no es otro que el de la fuerte competencia que ha de afrontar no sólo a nivel internacional, sino incluso en España (¡milagro!), donde se hallan las versiones de Kleiber, referencia absoluta, y de Otto Klemperer, que supongo cercana al «descatalogamiento». De este último ha heredado Barenboim el sentido «sinfónico» de la obra y esa citada diafanidad de texturas; carece, sin embargo, del peculiar sentido del humor klempereriano, fuertemente socarrón. Por fortuna, los «tempi» del argentino son más veloces (no mucho más, ya se dijo), y la plantilla de cantantes no es inferior a la reunida por el desaparecido maestro. Y Erich Kleiber nos ofrece una maravillosa versión de la obra en sólo tres discos económicos, y además completa (Barenboim, Klemperer y otros cortan la difícil aria de Marcellina «Il capro e la capretta» del acto cuarto). Milagro de estilo, de gracia y homogeneidad, con una pareja protagonista (Siepi-Güden) inolvidable, el viejo registro de Kleiber (1956) es, aún hoy, referencia. Suena aceptablemente.

En nuestro país estuvieron —y creemos volverán a estar— dos versiones admirable: la agresiva y brillantísima debida a Colin Davis (PHI, 1970) y la clásica y madura de Karl Böhm (DG, 1967). Destaquemos, de la pléyade de versiones que figuran en catálogos internacionales, las históricas de Fritz Busch (Glyndebourne, 1935; RCA-Turnabout) y la de Karajan (EMI, 1950), ambas modélicas de estilo, pese a carecer de recitativos, poseyendo la regida por el salzburgués un reparto vocal insuperado: Kunz, Seefried, Schwarzkopf, Jurinac. También la espléndida de Giulini, posiblemente la de mayor recomendabilidad global (4 EMI de buen sonido), con soberbio reparto: Taddei, Moffo, Wächter, Schwarzkopf, Cossotto.

Pese a que el álbum no incluye traducción castellana de los textos de Da Ponte, y pese a las deficiencias de prensado ya reseñadas, creo merece, en gracia a su notable musicalidad, la «R» de recomendado. No creo defraude a nadie este bello Mozart íntimo, otoñal, prerromántico, quizá un punto racionalista en exceso y en detrimento del aspecto de «folla giornata» («subtítulo» de la obra): su hermosa calidad lírica así me lo hace suponer.—**ROBERTO ANDRADE MALDE.**

Interpretación: 8.
Sonido: 7.

Otras versiones recomendadas

1. Kleiber. Filarmónica de Viena. (3 Decca económicos.)
2. Giulini. Filarmonia. (4 EMI.)
3. Karajan. Filarmónica de Viena. (3 EMI, «mono».)
4. Davis. BBC Symphony. (4 PHILIPS.)
5. Böhm. Deutsche Oper Berlin. (4 DG.)

O MOZART: **Las bodas de Fígaro K. 492.** Evans, Blegen, Fischer-Dieskau, Harper, Berganza. Coro John Alldis. Orquesta de Cámara Inglesa. Director, Daniel Barenboim. EMI, 10 C 167-002856/59 Q (cuatro discos). Precios: normal y oferta, 2.500 y 2.000 ptas.

«GENOVEVA», DE SCHUMANN, OPERA A RECUPERAR PARA LA ESCENA

Aunque Schumann sintió con fuerza, como muchos de sus contemporáneos, la llamada de la ópera, sólo escribió una, **Genoveva**. Sendos proyectos sobre el tema de **Hamlet** y la novela de E. T. A. Hoffmann, **Dogo y Dogaresa**, no pasaron de ese estado incipiente.

Genoveva cayó en el olvido escénico antes de finalizar el siglo y no pertenece al repertorio actual de ningún teatro, salvo el de Zwickau, que la ha vuelto a montar en 1976. No es tan infrecuente su programación en conciertos. Una explicación tópica nos dirá que la obra es poco teatral, que está próxima al oratorio o a frisos sonoros al estilo de **La condenación de Fausto**; en definitiva, se apostillará el exilio escénico con la superioridad innegable de la música sobre el libro, y se aportarán razones económicas para justificar la falta de imaginación de directores e intendentes.

En estas circunstancias, la grabación de EMI, anunciada como el primer registro mundial de la obra, ha de ser, por fuerza, bien venida incondicionalmente. Llega a España incluso antes que a otros países de mucho más rico mercado discográfico. En estas condiciones, la información disponible es muy escasa. Ciertamente, la familiaridad con los ciclos «liederísticos» del autor de **Amor de poeta** y con las **Escenas del «Fausto», El Paraíso y La Peri y El peregrinaje de la rosa** puede ayudar al aficionado español a una mejor comprensión de la obra «nueva». Pero creo honesto advertir al lector que las conclusiones a que lleguemos aquí, si meditadas, son provisionales, sin renunciar a ir más allá, porque la ocasión lo exige, de la mera crítica del hecho discográfico causal.

* * *

Schumann, sin experiencia ni verdadera vocación operística, tardó mucho en seleccionar, al fin, el tema que convenía a sus sueños líricos. Shakespeare, Mozart (especialmente, los «finales») y **Fidelio** eran los grandes modelos. Weber había abierto el camino hacia el hogar de un teatro lírico genuinamente alemán, y este camino era, en 1840, inevitable. La leyenda de Genoveva de Brabante, popularísima, pareció reunir en una todas las encrucijadas: el plano comunitario —heroico y religioso (la «cruzada» de Carlos Martel contra los invasores musulmanes)—, propicio a la asimilación de la tradición bachiana recientemente reinstaurada por Mendelssohn; un entramado de conflictos pasionales que motivan la acción y la desarrollan lírica y dramáticamente; el ideal beethoveniano de exaltación del amor conyugal y la fidelidad femenina, que debió sugestionar a Schumann con la posibilidad de rendir en clave doméstica homenaje a su abnegada mujer, Clara Wieck; el «necesario» elemento mágico en contrapunto con las voces celestiales; y, no en último lugar, la garantía del éxito que un tema bien conocido de todos y conmovedor —vamos, de llorar a lágrima viva— parece siempre traer implícito.

Los esbozos para **Genoveva** comenzaron en 1840. Pronto surgieron las vacilaciones en torno al texto, prolongadas durante ocho años, en contraste con la relativa celeridad en la composición musical, resuelta sólo en ocho meses. Schumann encargó a Robert Reinick el libro, y éste se basó en **Vida y muerte de Santa Genoveva**, un drama de Ludwig Tieck (1779). Pero, como indica Willie-Earl Olivier en la introducción a la grabación de EMI, el compositor descubrió, en 1841, la **Genoveva** de Hebbel (el «otro» autor de **Los nibelungos**) y resolvió utilizarla en lugar de la obra de Tieck. Finalmente, en 1847, Schumann decidió aprovechar los distintos materiales y completar él mismo el poema. Mientras tanto había conocido a Wagner, volcánico «kapellmeister» de Dresde, autollamado a crear la ópera alemana. Wagner no le agradaba, pero los estrenos de **Rienzi** (1842), **Holandés errante** (1843), y sobre todo **Tannhäuser** (1845), pusieron a Schumann ante la evidencia de un talento teatral que él no poseía. **Genoveva** fue gestada a la vez que se expansionaba el fenómeno wagneriano, y hasta **Lohengrin** quedó concluido un año antes que ella. Cuando Wagner leyó el poema de su «caballero del cisne» a un círculo de amigos, Schumann no entendió la «falta de un final feliz». **Genoveva** y **Lohengrin** fueron, pues, dos contrasujetos, estrenados muy significativamente el mismo año, 1850. Pero mientras el exiliado político Wagner engarzaba su última y perfecta «ópera romántica» en la cadena de su poderosa obra teatral, hecha de mitos, arquetipos y el exacto instinto de la naturaleza de la cultura burguesa, Schumann caminaba aceleradamente hacia la locura, el silencio y la muerte. **Genoveva** quedó como una obra cerrada, intransferible, confusa —el autor quiso decir «todo» en esta ocasión que sabía irreplicable— y sometida a los vaivenes del gusto colectivo: desaparecido el público-cómplice que entendía y amaba la leyenda de la heroína brabantina, y triunfante la oleada wagneriana, era el olvido el destino de la infeliz ópera tan trabajosamente dada a luz.

Llegados aquí, estimo muy conveniente trazar la sinopsis del complicado argumento:

—El conde «Siegfried» parte con sus vasallos para unirse a las huestes de Carlos Martel, y confía la custodia de sus bienes y



esposa, «Genoveva», al caballero «Golo», quien está secretamente enamorado de la condesa. «Genoveva» se desmaya al marchar «Siegfried», y «Golo» cede a su deseo y le arrebató un beso. La acción es observada por «Margaretha», ama de «Golo», expulsada un día por «Siegfried» del castillo y de paso ahora camino de Estrasburgo. Concedora de la debilidad moral de «Golo» y anhelosa de vengarse de los condes, anima a «Golo» a declarar su amor a «Genoveva» y le ofrece su ayuda para conquistarla en unión de las posesiones de «Siegfried». Efectivamente, en el transcurso de una francachela de los siervos y criados, «Golo» revela a «Genoveva» su vehemente pasión, pero la condesa, horrorizada, le desprecia y detiene con la palabra más dura que puede escuchar «Golo»: «¡Bastardo!». «Golo» jura vengarse. Inmediatamente, mientras «Margaretha» esparce entre los criados venenosos infundios sobre la moralidad de su señora, «Golo» tiende una trampa a «Drago», el fiel senescal del castillo, y consigue que sea sorprendido y asesinado por la ebria plebe en los aposentos de «Genoveva», la cual, así convicta, es arrojada a las mazmorras de la fortaleza. Entre tanto, «Siegfried» había caído herido en la batalla. «Margaretha» —se supone que disfrazada— se las ingenia para llegar hasta él y tratar de envenenarlo, al tiempo que finge cuidarle, sin conseguirlo por la fuerte naturaleza (!?) del conde. «Golo» trae a «Siegfried» una carta de su capellán, con noticia de la infidelidad de «Genoveva», y el conde, desesperado, entrega a «Golo» anillo y espada, para que como ejecutor suyo mate a la condesa. No obstante, para asegurarse de la traición de su esposa acude a la casa de «Margaretha», quien posee un espejo mágico que refleja el pasado. Tres visiones del espejo —en la última, «Genoveva» tiende la mano a «Drago»— parecen confirmar a «Siegfried» el adulterio, y lo rompe de un violento golpe. «Margaretha», de nuevo sola, ve surgir del roto espejo el espíritu de «Drago»: viene a advertirla la eterna condenación si no descubre al conde el engaño. El fuego invade la estancia de la hechicera, y ésta sale de la escena «envuelta en llamas» (sic) y llamando a gritos a «Siegfried». La primera escena del cuarto y último acto se desarrolla en un abrupto lugar. «Caspar» y «Balthasar», dos criados, han llevado hasta allí a «Genoveva». La condesa oye voces celestiales consoladoras y vuelve a resistir los apremios de «Golo», quien le muestra la espada y el anillo de «Siegfried» para que comprenda que el conde la ha condenado a muerte. «Golo» encarga a los dos criados la ejecución de la sentencia, y se aleja. Los criados titubean y dan tiempo a que se escuchan voces de cazadores que se aproximan. «Caspar» huye y «Balthasar» es desarmado por «Angelo», extraño personaje mudo que sólo interviene activamente en los acontecimientos en esta ocasión. Llega «Siegfried», guiado por «Margaretha» (!?), y es perdonado por «Genoveva». La obra concluye con una acción de gracias general y la exaltación de los cónyuges «Genoveva» y «Siegfried».—

Schumann puso muy buena música al servicio de este libro desigual, reiterativo y reptante: la «obertura» es una pieza noble, a la vez luminosa y sombría; el recitativo continuo es antecedente de la «melodía infinita» wagneriana; un incipiente «leit motiv» confiere cierta unidad a los veintiún números que componen la partitura; la construcción musical de algunas escenas es, sencillamente, magistral: el comienzo, directo y espectacular; el número 2 (aria y recitativo de «Golo»), «Möcht' ziehn mit ihnen», donde se expresa de un solo trazo la complejidad psicológica del personaje; el «dueto» del número 9, «Wenn ich ein Vöglein wär», iniciado con un «lied» ideal y resuelto con feroz realismo mediante la dramática declaración amorosa de «Golo» y la repulsa de «Genoveva», o el maravilloso final mágico del tercer acto, número 15, con un grupo de voces femeninas que tienden el puente entre las náyades de **Tannhäuser** y las ondinas de **Rheingold** a través de las hadas de Mendelssohn. En términos de estructura dramática, tampoco carece

Genoveva de aciertos: el primer acto es impecable, salvo en la aparición de «Margaretha»; el segundo, a pesar de su prolífica intriga, tiene dos atisbos geniales: uno, el contraste entre la exaltada comunidad heroica que partía hacia la guerra en el primer acto y la negra realidad del sustrato de los siervos, ebrios y vengativos; otro, el «duetto» del número 9, ya citado, que es un momento antológico de superposición de situaciones psicológicas y morales distintas, inevitablemente abocadas al choque violento; el tercero salva los escollos de la escena mágica «obligada» mediante un lirismo exquisito, además de darnos una imagen humana y sufriente de «Margaretha»; pero el cuarto, musicalmente muy bello en ocasiones, es un completo desastre abocado al «final feliz» a toda costa, no justificado, como en **Fidelio**, por la naturaleza moral de la protagonista.

Lo más apasionante hoy, a mi juicio, de **Genoveva** son las paradojas de sus personajes. Hay algo de Büchner en estos seres de complicada psicología, sumidos en la incomunicación sin remisión posible, a pesar del pastiche conclusivo. «Siegfried» es el héroe, fuerte, feliz, arrogante, poderoso, brillante; pero a la vez es obtuso, crédulo, inmisericorde, supersticioso, desconfiado. «Golo» es el contrahéroe, bastardo, entregado a su propia debilidad, refugiado en la práctica del arte musical (!), incomprendido, anheloso de amor, empujado al mal desde su soledad, destruido por él y por los otros. «Margaretha» es un elemento perturbador de la acción; su presencia viene predeterminada por la «necesidad» de introducir un sujeto mágico y maléfico, pero su intervención resta credibilidad a la evolución de «Golo», que habría seguido el mismo camino sin las maquinaciones de la hechicera. «Margaretha», sin embargo, posee personalidad propia: hay algo oscuro y triste en su vida, una injusta frustración, viejos sueños de juventud insatisfechos; y miedo, mucho miedo al fuego, a la vejez, al delirio. «Genoveva», la fiel heroína, víctima de pasiones ajenas, ¿es realmente tan inocente? Orgullosa, refugiada tras la protección de «Siegfried», ciega ante el drama de «Golo» —«Cantáis tan bellamente... —le dice—, acallad ese salvaje alboroto con una de vuestras dulces melodías. ¡Venid, he aquí la cítara!»—, inconsciente de lo que sucede en torno a ella, aparece en el espejo viviendo con «Drago» una situación que puede significar todo o nada. Este espejo deviene en testigo —y no el estúpido «Angelo»— de una realidad polivalente y esquiva. ¿Qué es la verdad? Todos sabemos que «Genoveva» no es físicamente culpable. Pero está allí, en el centro del drama, como objeto anhelado por todos. Las dulces voces del espejo cantan palabras sensuales, inmediatas y sutiles; cantan otra realidad con tanto derecho a ser como la de la fidelidad oficial de «Genoveva»: «¡Ha brotado una flor de la noche; oh, florezca en secreto!».

Toda la obra acusa la personalidad desequilibrada de Schumann, la oscuridad progresiva de su mente, su extrañamiento de la realidad circundante. El músico quiere elevar al cielo un canto de gratitud a su felicidad conyugal, pero el poeta se demora por los rincones de una historia inquietante. ¿Qué temía, realmente, Schumann? Nunca lo sabremos: «Golo» y «Margaretha» se esfuman irredentos, sombras de su propio sueño... El «final feliz» a toda costa—tan poco inteligente, tan antiwagneriano, tan convencional—puede simbolizar la última batalla contra la locura... Sí, **Genoveva** está pidiendo a gritos un gran director de escena, un artista intuitivo y enamorado de la psicología profunda. Mas Wieland Wagner murió hace ya casi doce años, y los filisteos han tomado a beneficio de inventario su herencia intransferible.

Obviamente, los productores de la grabación de EMI no se han planteado estos problemas. Pronto se advierte que no hay trabajo escénico previo, que no hay una mente rectora más allá de la buena técnica invocada. Todo está en su sitio—con algunas excepciones—, fríamente disciplinado. Kurt Masur y su Orquesta del Gewandhaus de Leipzig—aquí fue estrenada la obra—se acercan al idioma, exponen con claridad y oficio, pero sin paradoja. Fischer-Dieskau es la baza fuerte —y bienintencionada— del reparto, mas incurre, en ocasiones, en el tipo de lectura «estándar» que ha practicado más allá de lo conveniente en los últimos años. Peter Schreier es de nuevo el mejor, aunque resulte lamentable que la calidad de la voz no fluya pareja a su inteligencia y sensibilidad. Edda Moser debilita peligrosamente los no demasiado firmes ciemientos de este edificio «prefabricado». Inadecuada, monolítica, poco imaginativa y con problemas vocales insuperables, que arruinan sus arias. Aceptada la discreción común a los intérpretes secundarios, lo más interesante es la intervención del Coro de la Radio de Berlín. No demasiado, en fin, para lo que la obra guarda. Pero más que nada.

Especialmente grave es la pobreza en la presentación. Introducción rutinaria e insuficiente, a cargo del ya citado Willie-Earl Oliver. Un texto en origen esotérico, tan escuetamente servido que a veces aumenta la confusión que ya de suyo padece la ópera. La versión española, desaliñada, lía aún más lo que ya venía enmarañado, y el lector poco paciente se armará un verdadero galimatías con «Drago», «Margaretha» y «Angelo». El prensado nacional es bastante bueno, pero hay un par de distorsiones hartamente audibles. Mas **Genoveva** merece la pena. Mientras llega la hora de su reha-

bilitación escénica, ningún verdadero amante o estudiado de todo el teatro lírico debe ignorar la atormentada ópera de Schumann, soñador de un imposible «final feliz» para la soledad inapelable y definitiva de sus criaturas. La grabación de EMI cumple una función informativa de primera mano, y desde este punto de vista —cuando tantos y tantos registros, sencillamente, sobran— hay que aceptarla e incluso agradecerla.—**ANGEL-F. MAYO.**

Interpretación: 6,5.

Sonido: 7,5.

Interés de la obra: grande.

O SCHUMANN: **Genoveva**, ópera en cuatro actos, **op. 81**. Libro del compositor, según Ludwig Tieck y Friedrich Hebbel. Siegfried Lorenz («Hidulfus», obispo de Tréveris), barítono; Dietrich Fischer-Dieskau («Siegfried»), barítono; Edda Moser («Genoveva»), soprano; Peter Schreier («Golo»), tenor; Gisela Schrotter («Margaretha»), «mezzo»; Siegfried Vogel («Drago»), bajo; Karl-Heinz Stryczek («Balthasar»), bajo; Wolfgang Hellmich («Caspar»), barítono. Coro de la Radio de Berlín. Orquesta del Gewandhaus de Leipzig. Director, Kurt Masur. EMI, Sistema «cuadrafónico» SQ, 10C167-002. 914/16 Q. Álbum de tres discos. Precio normal y oferta: 1.875 y 1.500 pesetas.

UNA APASIONADA DECLARACION DE AMOR

Si alguna persona me preguntara cuál es la grabación de un ciclo sinfónico que **menos** necesita el mundo musical, yo contestaría de inmediato: Beethoven. El mercado, tanto nacional como internacional, está ya saturado de todo tipo de versiones (de lujo, «standard», primera A, primera B, clase turista, etc.) del ciclo beethoveniano. Si la misma persona me preguntase cuál sería mi segunda elección del ciclo-discográfico-menos-necesario, mi respuesta segunda sería: Tchaikovsky. Afortunadamente, nadie me ha hecho hasta ahora esa segunda pregunta, ya que, tras la audición del nuevo álbum integral del ciclo tchaikovskiano debido a Mstislav Rostropovitch, me tendría que haber comido mis palabras.

Existen dentro y fuera de España diversos ciclos de este grupo de seis (o siete, si incluimos, como debe hacerse, **Manfred**) **Sinfonías**. Hay integrales totales e integrales parciales. Me explico: varios directores sólo han grabado las tres últimas **Sinfonías**, constituyendo con ellas una suerte de miniciclo; tal es el caso de Klemperer, Furtwängler, Ormandy, Karajan o Mrawinsky entre los rusos. Tenemos luego las series completas (con o sin **Manfred**), debidas a Markevitch, Dorati, Maazel (con **Manfred**), Bernstein, Abravanel, y muy en especial las debidas a los maestros soviéticos: Svetlanov (con **Manfred**), Kondrashin, Ivanov y Rojdestvensky; los cuatro músicos han grabado para Melodía el ciclo con variada fortuna. Ciertamente, Markevitch, Maazel y Rojdestvensky (también con **Manfred**) constituyen proposiciones muy valiosas, que hasta ahora parecerían hacer innecesario un nuevo registro completo.

Es forzoso adelantar ya que, subjetivamente, si un nuevo interlocutor se me acercara para pedirme que le recomendara uno de los ciclos mencionados como primera opción de compra, mi contestación sería ésta: «Olvídelos todos y adquiera el de Rostropovitch». Nuestro mundo perfeccionista puede mejorarlo casi todo. En los años venideros aparecerán, de seguro, interpretaciones de las siete **Sinfonías** mejor grabadas que las de «Slava» (el nombre familiar de Rostropovitch). Puede que incluso se publiquen versiones mejor tocadas, lo cual es difícil, pero posible. Lo que no creo que puedan mejorar la técnica ni el virtuosismo es un sen-



timiento, y en este aspecto dudo mucho que alguien en el futuro toque esta música con más amor que Mstislav Rostropovitch.

El propio artista lo dice en un interesante trabajo publicado en el libreto: ama profundamente la música de Tchaikovsky. Y aún más: Rostropovitch considera al creador de *Hamlet* como uno de los «grandes» entre los compositores. No es un músico que merezca «condescendencia», como explica Rostropovitch, sino un maestro cuya grandeza tiene que ser universalmente reconocida. Su ciclo surge así como un reto, como un examen o una tesis doctoral en donde ha de demostrarse que, efectivamente, Tchaikovsky es uno de los grandes maestros creadores del XIX, un compositor capaz de codearse con Brahms, Schumann o incluso Mahler y Bruckner. Y Rostropovitch lo consigue, pasa el ejercicio «cum laude», demuestra su proposición: si al final de la audición completa de este ciclo no se ha arribado a la misma conclusión que «Slava», es que en el oyente subyace un problema de sensibilidad. Y el arma, nada secreta, que Rostropovitch utiliza para vencer nuestras posibles resistencias, para llevarnos a su terreno, para ganarnos, en suma, es esa palabra a la que antes se ha hecho alusión: el amor. Es tan apasionado y tan hondo el afecto que el genial violonchelista siente por estas partituras que, por poner un ejemplo límite, en sus manos hasta el mismo estruendoso final de la *Cuarta Sinfonía* adopta un carácter noble e impregnado de dramatismo. Pero le propongo al auditor normal otro pasaje para que compulse lo que el afecto a una música puede llegar a crear: el «Andante» de la *Quinta Sinfonía*, el del famoso solo de trompa. Escúchelo completo, solo, excepcionalmente separado de su contexto; oiga nacer la voz de las cuerdas, como un susurro, que se expande tenuemente sin horizontes; grabe en su memoria la melodía de la trompa, dicha a media voz, como una lejana canción de cuna; perciba de qué manera el oboe propone una variante que es más ilusión que sueño; continúe así hasta el final, y al acabar esos catorce minutos comprenderá que ha escuchado uno de los tiempos lentos más hermosos y hondos de todo el Romanticismo, y sabrá también que su autor no es, de ninguna manera, un músico de segunda fila, sino uno de los más extraordinarios maestros en la historia de la creación musical. Entenderá también por qué Rostropovitch afirma: «Cuanto más escucho la música de Tchaikovsky, más afecto siento por ella». Y quien así le habla lo hace con la autoridad que le da ser un converso, un penitente dispuesto a rectificar cuantas frases despreciativas ha vertido hacia este ciclo de obras maestras: y esta conversión y esta penitencia se han producido, precisamente, a través del ciclo de Mstislav Rostropovitch.

Es impresionante constatar en qué medida el nivel de ejecución técnica de «Slava» en la faceta de director de orquesta se ha incrementado en los últimos años. Nadie duda del puesto primerísimo, solitario, de Rostropovitch entre los violonchelistas. Discos y recitales nos han permitido también conocer al excelente pianista acompañante. A través de los discos, la evolución paulatina del músico en el campo directorial ha sido asombrosa. Creo recordar que su primer registro como director fue el *Eugene Onegin* dirigido al Bolshoi en París, un tanto errabundo y variable en ocasiones, técnicamente superado por la versión de Solti en Decca. Vino luego *Scheherezade* con la Orquesta de París, en donde se adivinaban buenas ideas y no tan buenas conclusiones sonoras. Ya *Tosca* (para DG, no editada en España) indicaba que Rostropovitch iba aumentando su capacidad para transmitir sus deseos e indicaciones a las orquestas. Ahora, finalmente, han coincidido en la edición internacional sus dos Tchaikovskys, las *Sinfonías* para EMI, objeto de este comentario, y *Pique Dame* para DG (no editado en España), lecturas ambas gloriosas en su idea y ejecución, en donde Rostropovitch demuestra haber llegado a ser un formidable maestro de la dirección. Una mente musical portentosa la de este hombre, que no deja de enriquecer y superar sus esferas de acción.

En espera de la ocasión de comentar *Pique Dame*, vayamos a este impagable ciclo sinfónico que EMI edita entre nosotros. Rostropovitch descompone la serie en dos etapas. Una primera comprendería las *Sinfonías 1 a 3*. Ya aclara «Slava» que para él no son en absoluto obras menores, y su interpretación propone tres obras maduras en forma y contenido, equiparables a las *Sinfonías* finales de un Schubert o a las de un Schumann, e inclusive a las de un Brahms. Nada hay de superfluo en estas páginas tal y como Rostropovitch las toca, descubriendo aquí y allá mil y un toques de orquestación sapiente, convirtiendo modulaciones aparentemente banales en aciertos estilísticos y, cómo no, desbrozando constantemente una imaginativa melódica que parece invocar a Mozart en su inventiva inagotable.

Con las cuatro últimas *Sinfonías* (*Cuarta, Manfred, Quinta* y «*Patética*») la panorámica se amplía, y si hasta aquí Rostropovitch ha probado que no había nada de blanco y negro ni de 16 milímetros, sino color y cinemascopio, ahora «Slava» se lanza decidido al cinerama, proponiendo estas obras como super-estructuras en el

hacer de su autor, como intentos de grandiosa creatividad musical, parangonables a las *Sinfonías* brucknerianas o las composiciones puramente instrumentales de la etapa media mahleriana. Nunca ha osado un director de orquesta dar un planteamiento tan ambicioso respecto de estas páginas. Pero Rostropovitch, una vez más, gana su batalla. Y si la *Cuarta* parece en sus manos una versión eslava de la *Quinta* de Mahler o de la *Séptima* de Bruckner, *Manfred* se convierte en la gran fantasmagoría desbordada, en una suerte de *Sexta* o *Séptima* mahlerianas alumbradas entre las nieves. La *Quinta* es la última victoria terrenal, una quasi-*Octava* de Bruckner. La «*Patética*», como Rostropovitch indica, es un *Requiem*, y más que nunca se hace patente la inspiración que esta obra, con su final en forma de tiempo lento asumido y resignado, ha tenido para la *Novena* de Gustav Mahler. Una visión «macro» de la última parte del ciclo, que redundará en un acierto absoluto.

Señalar detalles parciales en medio de la vasta estructura de conjunto propuesta por Rostropovitch es casi ocioso. Vayan, sin embargo, algunos, acaso especialmente llamativos. En la *Primera*, «*Sueños de Invierno*», la actuación del timbalista, perfectamente captada por los micrófonos, al final del «*Allegro scherzando*». En la *Segunda*, el arranque de trompa, la sección de desarrollo del primer movimiento (con una fuerza rítmica exultante) y toda la marcha del segundo tiempo. En la *Tercera*, el movimiento «*Alla tedesca*», interpretado con la más absoluta simplicidad. En la *Cuarta* es un hito el vals, casi desvanecido, entre la cuerda y el tenue fondo del timbal, y es sobrecogedora la aparición en el último movimiento del tema inicial de la obra. *Manfred* me parece, de arriba abajo, la versión capaz de poner de acuerdo a tirios y troyanos: la actuación de las arpas en el segundo movimiento y la orgía mahleriana del «*Finale*», controlada sin perder un ápice de tensión, me parecen los pasajes más imborrables. Respecto de la *Quinta*, yo ignoro si Rostropovitch habrá escuchado alguna vez la versión del Celibidache para Decca, pero su «tempo» para el primer movimiento, tanto «*Introducción*» como «*Allegro*», es, junto al del maestro rumano, el más lento llevado al disco; ya me he referido antes al movimiento lento, y ahora sólo añadiré el dato de que todas las apariciones del famoso «motto» cíclico se producen al mismo «tempo», creando una sensación visceral de unidad que da nuevo vigor a la obra. Quizá la referencia sea excesivamente escueta, pero mi máximo recuerdo de la *Sexta* se concentra en el, más que golpe, latido de gong del «*Adagio*» final, todo un mundo tímbrico en cuanto a expresividad; no sería, empero, justo olvidar la forma en que Rostropovitch deja al famoso tema del primer movimiento hablar por sí mismo, sin ornamentarlo ni acentuar su expresión, permitiendo a su melodía expandirse progresivamente sin ser forzada.

Todo esto, insisto, son meras apreciaciones admirativas de carácter particular ante un ciclo cuya importancia dimana de su concepción global. Y vuelvo a lo expuesto desde el comienzo: todas estas facetas renovadoras, descubridoras de bellezas inexploradas, nacen de un afecto amoroso intenso. Sin él, la mejor técnica del mundo no habría sabido aumentar nuestra valoración de Tchaikovsky tal como este álbum hace. Y, por ello, aunque Rostropovitch insista en el ensayo varias veces aludido en que su visión es rotundamente personalista, es precisamente a través del afecto a la música que su personalidad destila como las partituras se agigantan en nuestra consideración. Es, en resumen, un caso, raro en nuestros días, de personalidad interpretativa puesta de lleno al servicio del autor. Lo cual hace que el mérito sea aún mayor.

La presentación española del álbum, tanto a nivel de libreto como de sonido, es sobresaliente. Los comentarios a las *Sinfonías*, originales de Douglas Pudney, han sido ampliados con buen criterio. Sólo encuentro innecesario un resabio de pedantería despreciativa, por otra parte muy típico de la EMI española: la *Sinfonía número 2* aparece bajo la denominación de «Ucraniana», y en asterisco a pie de página se indica: «Impropriadamente llamada algunas veces 'Pequeña Rusia'». Bien, la impropiedad empezaría en el propio Tchaikovsky, que en el manuscrito de la partitura escribió precisamente esas dos palabras para subtítular a su obra. Esta es una de esas tonterías afectadas que EMI, por su propio prestigio, debería tratar de evitar.

CONCLUSION: Si aún no lo ha hecho, aprenda a amar la música de Tchaikovsky a través de Rostropovitch.—**JOSE LUIS PEREZ DE ARTEAGA.**

Interpretación: 9,5.

Sonido: 9.

O TCHAIKOVSKY: *Las seis Sinfonías, Manfred*. Orquesta Filarmónica de Londres. Director, Mstislav Rostropovitch. EMI, «Serie Angel», 10C167-002.900/06 Q (siete LPs), «cuadrafónico», sistema SQ. Precios normales y de oferta: 4.375 y 3.500 pesetas.

ORQUESTAL

BACH: Concierto para dos violines en Re menor. Concierto para violín en La menor. Concierto para violín en Mi. «Chacona» (de la Partita para violín solo número 2 en Re menor). Jascha Heifetz y Erick Friedman, violín. New Symphony Orchestra of London, Los Angeles Philharmonic Orchestra. Sir Malcolm Sargent y Alfred Wallenstein, directores. RCA, RL-42324. Precio: 550 ptas. Interpretación: 6. Sonido: 6.

Confieso haberme llevado una desilusión con la escucha de este disco. En efecto: la integral de los **Conciertos** de Bach, junto con la célebre «Chacona», en la versión de uno de los grandes violinistas contemporáneos, prometía ser algo verdaderamente extraordinario. Pero lo cierto es, repito, que el disco no ha respondido a todo lo que de él podría esperarse. Lo mejor es el **Concierto para dos violines**, donde Heifetz tiene sus mejores momentos. La colaboración de Friedman es magnífica, así como la labor de Sir Malcolm Sargent al frente de la New Symphony Orchestra of London.

Pero no puede decirse lo mismo de los dos **Conciertos** para violín y orquesta. En mi opinión, se trata de un Bach pasado de moda; hoy se interpreta a Bach de otro modo completamente distinto. Los «tempi» no resultan del todo adecuados, con abundancia de «rubatos», ofreciéndonos un Bach muy romántico. Aparte hay que señalar la excesiva velocidad que solista y director imprimen al «Adagio» del **Concierto en Mi**. Por otra parte, la grabación no acompaña lo más mínimo. La orquesta suena como una masa informe, en la cual el clave se escucha en poquísimas ocasiones, lo cual no deja de ser triste, ya que el continuo es muy importante en este tipo de concierto. Claro que ello no es demasiado de extrañar teniendo en cuenta que la grabación es de 1953. Además, tengo la impresión de que la Orquesta tiene un exagerado número de integrantes, pensando en una obra de Bach. Heifetz, por su parte, está soberbio de técnica y afinación, pero su sonido no es el del **Concierto para dos violines**. En cuanto a la «Chacona» (grabada en 1970), dista mucho, para mí, de ser la versión ideal. Creo que le falta fuerza, en general, y, además, los problemas de afinación son demasiado frecuentes.

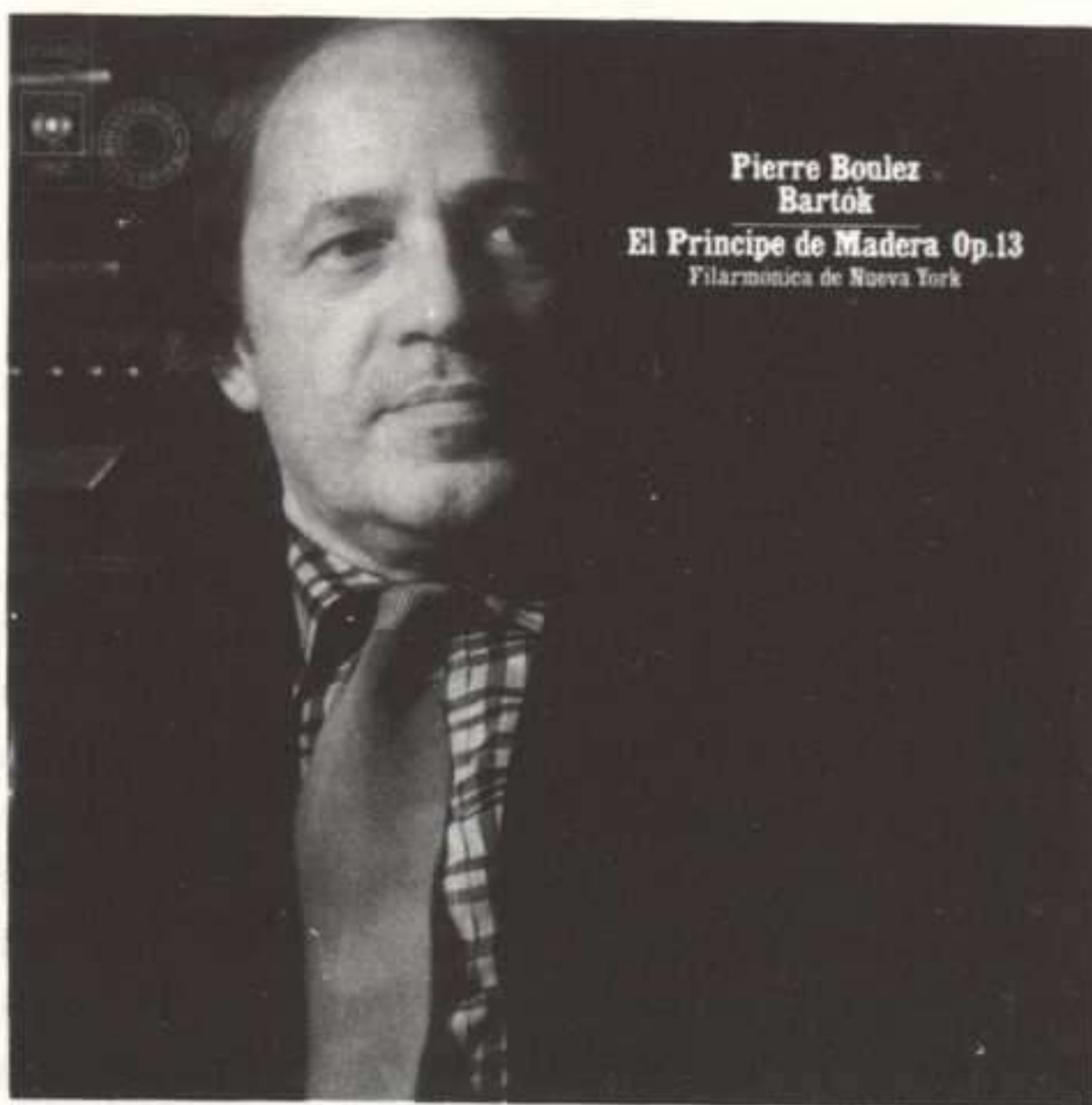
Hay que aplaudir a RCA por el aprovechamiento del disco, ya que —que yo sepa— es la primera vez que no aparecen los **Conciertos** violinísticos solos en un disco.

La portada es verdaderamente espantosa, con un extraño juego de luces y colores, y con un busto de Heifetz sobre un retrato de Bach.

A la grabación ya me he referido.

Las notas son muy buenas, obra de George Jellinek.

Conclusión: Disco que, tras su extraordinaria apariencia, defrauda.—**P. C. C.**



Pierre Boulez
Bartók
El Príncipe de Madera Op.13
Filarmonica de Nueva York

R **BARTÓK: El príncipe de madera, op. 13.** Orquesta Filarmonica de Nueva York. Director, Pierre Boulez. CBS, 76625. Precio: 500 pesetas.

Interpretación: 8.
Sonido: 8.

Decididamente, continuamos en «el Ruedo Ibérico», ya que cuando no es por una cosa, es por otra; lo que, en definitiva, se podría traducir por una continua tomadura de pelo. Lo dicho viene a cuento porque, por ejemplo, hace solamente tres o cuatro años hubiese sido hasta impensable el que una grabación así figurase en el Catálogo general de discos español; y cuando, al fin, el milagro se hace realidad, se lanza al mercado un magnífico disco con unos comentarios (por llamarlos de algún modo) de contracarpeta que, si en el original inglés eran poco afortunados, vertidos al castellano parecen un «Segundo Manifiesto Surrealista». Sería demasiado ingenuo por mi parte el creer que la industria discográfica considera el disco como vehículo cultural y no como simple artículo de consumo... En fin, ya que no es así, y particularizando al presente ejemplar de CBS, lo menos que se puede pedir es que los textos se impriman sin faltas de ortografía...

No es nada nuevo el considerar a Béla Bartók como una de las figuras de mayor relieve en la música del siglo XX. El compositor se encuentra alejado de la cita y utilización del color como fin en sí mismo: superficial, epidérmico y estetizante; al contrario, descubre en el folklore de su país (y no en «la música folk», como se dice en la contracarpeta) una fuerza primitiva y una vitalidad que testimonian la secular, pero no resignada condición dolorosa y de sacrificio; por ello se sirve del material popular de manera crítica y dialéctica, utilizándolo como palanca para la formulación de un lenguaje netamente vanguardista. El «ballet» **El príncipe de madera** cierra la etapa compositiva del gran músico húngaro sujeta a influencias impresionistas, stravinskianas y hasta de Richard Strauss. La partitura es desigual, imperfectamente equilibrada, pero con admirables momentos (creo que los mejores pasajes están contruidos sobre los temas angulosos, bruscos e incisivos). Kodály ob-

servó que este «ballet» y la ópera **El castillo de Barbazul** «se correspondían en sus únicos movimientos como si fuese una gran sinfonía». Pero, a pesar de que su construcción y duración sean prácticamente idénticas, la ópera es, sin duda, una de las obras maestras de toda la música de nuestro siglo, mientras que el «ballet» dista mucho de llegar a tal grado.

El príncipe de madera es, como se ha visto, un «ballet» con diversas influencias, y de ahí que el control orquestal ejercido por Boulez, que pone de manifiesto, precisamente, las varias yuxtaposiciones estilísticas, nunca llegue a ser incongruente. En líneas generales, la dirección de Boulez es lúcida, analítica, incisiva y enormemente violenta. La admirable actuación de la Filarmonica de Nueva York y la brillante y espectacular toma de sonido (oscurecida por el prensado español) hacen de este disco un producto realmente ejemplar.

Conclusión: Si usted no lee la contraportada del disco, puede tranquilamente decidirse a comprarlo.—**E. P. A.**

L. V. BEETHOVEN: Concierto para piano, número 4 y Sonata «Los Adioses». Zoltan Kocsis, piano con O. de la R. T. H. Director, Ervim Lukacs, Hungaroton, 70.0002.s. Precio: 500 ptas.

Interpretación: 7.
Sonido: 5.

El caso de Z. Kocsis no es aislado, por mucho que pueda parecerlo a primera vista; su caso está en la misma línea que el de los Schiff, los Ranki, etc., porque su existencia no se debe a la magia, sino que es el fruto de una adecuada infraestructura musical, que ha hecho posible la aparición de este conjunto de pianistas de menos de treinta años, para envidia de otros mundos.

En el disco que se comenta asistimos al debut discográfico de este muchacho de veintiocho años, cuando tenía diez menos, y recibió el premio Beethoven en su país. De su manera de tocar me ha impresionado especialmente el sonido y el fraseo, tan delicado como espontáneo que posee, y que pone de manifiesto una técnica segura y unos sólidos conocimientos del instrumento que maneja.

En conjunto, sus lecturas del **Cuarto Concierto para piano** y de la **Sonata de «Los Adioses»** son de una gran perfección; por supuesto que ha habido otros grandes maestros que nos han dado versiones más maduras, pero de vez en cuando se agradecen las interpretaciones más instintivas, que devuelven a la música su valor más espontáneo por encima de las escuelas.

La Orquesta de la Radio-Televisión Húngara, dirigida por E. Lukacs, acompaña muy bien a Kocsis, quizá un poco rutinariamente para lo que cabría esperar en un debut.

Conclusión: Los grandes pianistas de mañana interpretan ya hoy.—**A. M. J.**

R CHOPIN: **Concierto número 2, op. 21, para piano y orquesta. Krakoviak, op. 14.** PHILIPS, 65 00 309.

R CHOPIN: **Variaciones «La ci darem», op. 2. Fantasía sobre aires polacos, op. 13. Andante «spianato» y gran polonesa, op. 22.** Pianista, Claudio Arrau. Director, Eliahu Inbal. Orquesta Filarmónica de Londres. PHILIPS, 65 00 422. Precio: 600 pesetas cada uno. Interpretación: 9,5. Sonido: 8,5.

La obra para piano y orquesta de Federico Chopin es, como tantas veces se ha repetido, muy limitada. Pero esta limitación no atañe sólo a su cuantía y volumen. Afecta más bien a la propia relación estructural entre el protagonismo, desmesurado, otorgado al piano, y el acompañamiento, muy débil aunque sugerente, ofrecido por la orquesta.

No debemos olvidar, sin embargo, que en la época en que Chopin compuso estas obras el modelo orquestal en boga era el italiano, con predominio del melodismo y de los instrumentos de cuerda, modelo que Chopin recoge de la ópera italiana y que incorpora a su producción orquestal. Nuestro compositor, por otra parte, nunca intentó desarrollar los esquemas estructurales de un Mozart o de un Beethoven, debido a la indiferencia con que trataba la tarea orquestal, atento sólo al campo instrumental, dentro del cual se nos presenta como una de las cumbres de todo el piano.

Uno de los pocos, escasísimos, intérpretes románticos todavía en activo, con una brillantísima hoja de servicios, el chileno Claudio Arrau, nos ofrece una de las versiones más intensas y bellas que jamás haya oído de las composiciones chopinianas más arriba reseñadas.

El Chopin de Claudio Arrau es, esencialmente, claro está, un Chopin romántico. Pero tocado con tanta ternura, con tanto dramatismo contenido, con tantas gravedad e intensidad, que a mí, al menos, se me antoja algo nuevo y diferente a las demás versiones de los grandes pianistas acaparados por la magia fascinante del compositor polaco.

En el piano técnico, las facultades exhibidas por este gran pianista son abrumadoras: correctísimo ligado, mecanismo arrollador, empastadas y redondas octavas, policroma ejecución de las frases ornamentales y sonido de inigualable belleza.

Toda una lección, difícilmente olvidable, de lo que técnica y musicalmente debe ser no sólo el piano chopiniano, sino —simplemente— el piano...

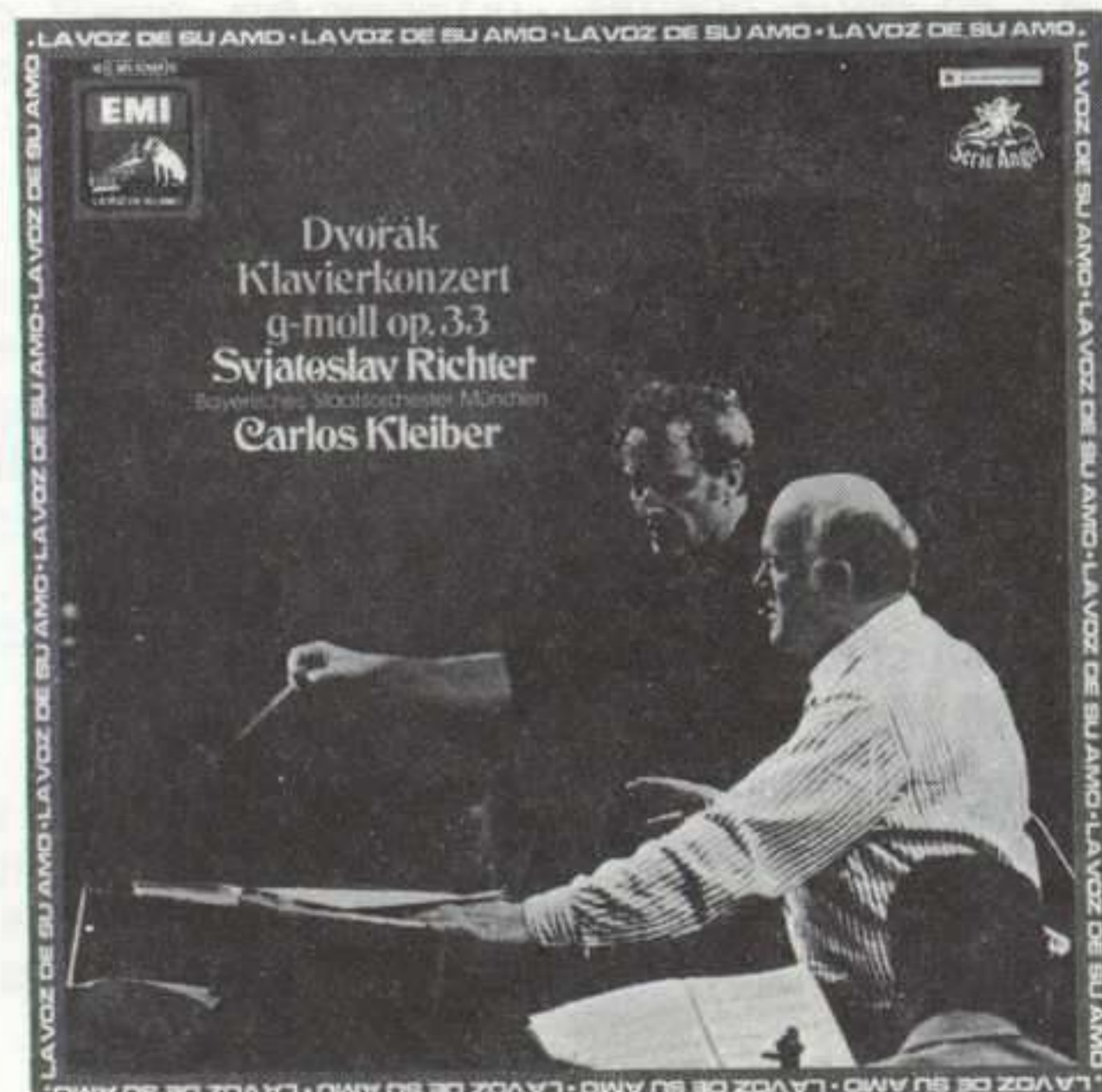
El escaso cometido orquestal —merced a la afortunada batuta de Eliahu Inbal y a la formación de la London Philharmonic— parece mayor y más compensado que el que tiene en la realidad. A la espera del restante disco de la serie con el **Primer Concierto** por los mismos intérpretes.—
L. J. C.

R DVORAK: **Concierto para piano y orquesta en Sol menor, op. 33.** Sviatoslav Richter, piano. Orquesta del Estado de Baviera. Director, Carlos Kleiber. EMI, C 065-02884 Q, «estéreo-cuadrafónico». Precio: 480 pesetas. Interpretación: 9. Sonido: 9. Interés de la publicación: Muy alto.

En los últimos años asistimos a una especie de relanzamiento de la figura de Dvorak. Compositor siempre presente en las programaciones sinfónicas merced al éxito universal de obras como las **Sinfonías Octava y Novena**, el **Concierto de violonchelo** o las **Danzas eslavas**, lo cierto es que la producción del maestro checo era ignorada en grandísima parte. Pero últimamente, sin que quepa hablar de familiaridad del público español con la totalidad de esta producción, van entrando en los conciertos, y sobre todo en nuestra discografía composiciones tan ejemplares como las logradas por Dvorak en el campo de la música de cámara, del poema sinfónico y del concierto (queda para algún día el redescubrimiento de su muy apreciable contribución al «lied» y a la música vocal en general).

En el caso concreto del **Concierto op. 33**, nuestro país es reflejo de lo que ha acontecido en todas partes, ya que la obra (compuesta en 1876, estrenada en 1878 y no publicada hasta 1883) no ha tenido nunca una difusión acorde con sus méritos musicales. En primer lugar, no fue comprendida: la decepción de la crítica ante ella derivaba de un enfoque erróneo, cual fue el de juzgarla desde el punto de vista del concierto romántico germano, y no en base a su **original** contenido poético e incluso rapsódico. En este sentido hay que reconocer que resulta inapreciable contar con el conocimiento de la obra posterior del propio Dvorak para valorar en justicia la potencialidad creadora que el **Concierto** suponía en 1876. Por otra parte, Dvorak, en su **Concierto**, se mostró fiel a su inclinación natural hacia la sinfonía. Dicho con otras palabras: el papel del piano, siendo espléndido instrumentalmente, está inmerso en el todo orquestal más de lo que los virtuosos de la época y de épocas posteriores hubieran deseado..., ¡y con los intérpretes hemos topado!

Como quiera que sea, he aquí que —coincidiendo con el centenario del estreno de la obra— nos llega el **Concierto de**



piano, de Dvorak, en versión que, sin duda, constituye un hito a escala mundial. Entre otros, Firkunsny, Ponti, Polzer y Frantz (este último con Bernstein) han registrado anteriormente la obra; pero la juntura de rigor y pasión, de calidad de interpretación y de grabación que observamos en este disco presumiblemente no había sido alcanzada nunca. Por otra parte Richter y Kleiber han vuelto a las fuentes, renunciando a las modificaciones que introdujo en la partitura Vilém Kurz, tradicionalmente aceptadas por los intérpretes.

De Sviatoslav Richter está dicho casi todo, pero ante cada manifestación de su pianismo poderoso y lírico, brillante y hondo, uno redescubre la significativa distancia que media entre un «gran pianista» (especie admirablemente prolífica) y un músico-artista singular... En cuanto a Carlos Kleiber, alguna vez acusado de frialdad, da aquí una auténtica lección de **intensidad** interpretativa, lo que hace compatible en todo momento con el rigor en la medida y la claridad meridiana en la exposición que la joven generación de maestros se impone como punto de partida.

Por si esto fuera poco, la presentación sonora del disco resulta deslumbrante, sin que la «cuadrafonía» venga a suponer merma alguna para la reproducción estereofónica que la mayoría de los aficionados —incluido el crítico— podemos obtener de nuestro equipo.

Conclusión: Una de las primeras oportunidades que ofrece nuestro mercado para adquirir el notable **Concierto** de Dvorak, y que es, a la vez, la mejor.—
J. L. G. B.

KHACHATURIAN: Spartacus y Gayaneh. Orquesta Sinfónica de Londres. Director, Aram Khachaturian. EMI, C 065-02849 Q. Precio: 480 ptas. Interpretación: 8. Sonido: 9. Interés de la publicación: Posiblemente nula.

Ignoro si la música de Khachaturian puede tocarse mejor de como lo hace el propio Khachaturian. En rigor, tampoco me interesa en exceso investigar al respecto, pues pocas músicas se me aparecen tan faltas de atractivo como la del poco inspirado y muy reaccionario autor soviético. Pongamos que no, que estas «Suites» no pueden tocarse mejor. Hagamos ahora justicia a los hechos técnicos y anotemos que la presentación sonora del disco es de verdadero esplendor. Y concluyamos, al fin: si el ambiente musical de Londres —que tiene lo mejor como cotidiano, que no carece de nada esencial y que atiende con vocación a la música autóctona— puede permitirse «divertimientos» como éste de traer y llevar a Khachaturian del Albert Hall a la BBC y del Royal Festival Hall a Abbey Road, así como de registrar su música «a lo grande», con su pan se lo coman. Por estos lares no sólo no se graban, sino que ni siquiera se tocan músicas de ésta y de otras filiaciones estéticas, sensiblemente mejores o —en el peor de los

casos— de no menor interés objetivo que ésta..., y con el aliciente (que no sabemos si obra en su contra, a pesar de ser aliciente) de ser de autores españoles. Las Casas discográficas me dirán que «deben, pero no pueden» rendir este servicio a nuestra música; por mi parte, considero que «pueden, pero no deben» publicar discos como el presente.

Conclusión: Perdón por el ensañamiento, pero uno, sin ser reconoso, se ha visto impulsado a tomarse su pequeña y bienhumorada venganza al comprobar la imposibilidad de contar de su memoria la inefable «Danza del sable» de Gayaneh. **J.L. G. B.**

R LISZT: **Tasso. Vals Mefisto. De la cuna a la tumba.** Orquesta de París. Director, Georg Solti. Decca, SXL-6709. Precio: 465 ptas. Interpretación: 8. Sonido: 8.

Este registro presenta la hasta ahora única colaboración discográfica de sir Georg Solti con la Orquesta de París, magnífica muestra del quehacer directorial del músico húngaro al frente de la mejor de las agrupaciones sinfónicas francesas. Solti aborda las composiciones de Liszt resaltando los elementos simbólicos de carácter antagónico que existen en las mismas: pena, dolor, aflicción, melancolía, elevación, etc.; por ejemplo, en el primero de los poemas sinfónicos incluidos en este disco, **Tasso, lamento e trionfo**, Solti deja expuesto con diáfana claridad el elemental antagonismo «oscuridad-tinieblas» en que se fundamenta el poema lisztiano (como es sabido, el compositor hace referencia en esta obra al genio desconocido en vida y al que la muerte hará verse coronado por la luz de la gloria). En el poema **De la cuna a la tumba**, una de las cimas indiscutibles de entre toda la producción de Liszt, parece estar concebido como drama para ópera en lugar de música sinfónica específicamente programática; en este sentido, creo que la versión de Bernard Haitink es más acertada que la de Solti, aunque yo personalmente me incline en mis preferencias por la del director húngaro. En el **Vals Mefisto**, Solti consigue de la Orquesta de París una brillantez y virtuosismo que, al menos yo personalmente, nunca había oído con anterioridad en lo que a esta obra se refiere. Otra de las inconfundibles características en la dirección de Solti es la de facilitar al oyente el conocimiento en cuanto a la estructura de la obra que interpreta; así, por ejemplo, en **Tasso** se adivina sin dificultad su construcción, consistente en el desarrollo de los temas a partir de un motivo unitario fundamental. Finalmente, se podría quizá poner reparos a la planificación dinámica de estas lecturas (Solti continúa confundiendo 'f' con 'ff' y hasta con 'fff'); basta oír la sección central del poema **De la cuna a la tumba** o los compases del **Tasso** comprendidos entre L y M. A pesar de todo, el disco es espléndido y me permito recomendarlo sinceramente a cualquier amante de la música romántica en general y de Liszt en particular.—**E. P. A.**

MOZART: **Serenata número 7 en Re mayor, KV250 («Haffner»).** Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. Director, Rafael Kubelik. DG, 2535139. Precio: 350 ptas.

Interpretación: 9.
Sonido: 8.

Una rica familia de Salzburgo, que además ostentaba la alcaldía, fue la motivadora de las dos obras que con el nombre de «Haffner» compusiera Mozart. Ambas, solicitadas para servir de introducción al baile tras la cena subsiguiente a una boda, obtuvieron un considerable éxito. La primera de ellas data de 1776 y presenta el carácter de serenata, mientras que la segunda es posterior, y hoy se considera como sinfonía.

La **Serenata número 7** es, en realidad, una obra sinfónica en la que podrían distinguirse los cuatro movimientos habituales: «Allegro», «Andante», «Minueto» y «Allegro»; pero entre ellos se deslizan otra serie de movimientos con otro carácter, que vienen a amenizar el discurso musical, sirviendo más acertadamente al objetivo marcado de música de entretenimiento, produciéndose así un acentuado contraste entre lo sinfónico y lo popular.

El primer movimiento, «Maestoso», seguido de un «Allegro molto», nos recuerda un buen número de oberturas operísticas de su autor, y tras él aparece una sucesión de piezas de las mencionadas anteriormente, constituyendo un bloque para lucimiento del violín solista. De un pasaje lírico y reposado se pasa a un agradable minueto de tema insistente, y posteriormente al virtuosístico rondó. Una sección puente, también en forma de minueto, nos retorna a la concepción sinfónica.

La obra, si, en definitiva, es algo intrascendente, cumple perfectamente el fin perseguido, siendo realmente agradable, y más aún cuando se nos presenta con un solista como Rudolf Koeckert, fundador del Cuarteto de Praga, una orquesta como la de Baviera y un Kubelik a la batuta.—**G. A. R.**

E RESPIGHI: **La boutique fantasque. Pinos de Roma.** Orquesta Filarmónica Checa. Directores: Václav Neumann y Antonio Pedrotti. DISCOPHON (S), 4305. Precio: 400 pesetas.

Interpretación: 5.
Sonido: 4.

Ottorino Respighi (1879-1936) posee dentro de su producción cinco o seis obras que aún hoy gozan de amplia aceptación por parte del público, en particular sus poemas sinfónicos. Por el lenguaje y estética musicales, Respighi se encontró ligado a las experiencias de la generación precedente a la suya. La excesiva decoración instrumental y el gusto por el colorido denso y refinado los heredó de Rimsky Korsakov, durante la estancia del músico italiano en San Petersburgo como primer violín del Teatro de la Opera de la capital de los zares. La estructura temática de sus compo-



siciones está comprendida entre un lánguido cromatismo y el polidiatonismo impresionista. Menos comprometido culturalmente que sus contemporáneos, Respighi advirtió siempre la necesidad de vinculación con el canto popular, pero no revisado dialécticamente, de manera crítica como Béla Bartók, sino citado, simplemente, como elemento de color, absorbido, por tanto, en una visión espontánea, antiintelectual y proclive al naturalismo. De las dos obras contenidas en este registro, **Pinos de Roma**, poema sinfónico articulado en cuatro partes, posee los mismos caracteres que **Fuentes de Roma**, esto es, el mismo idílico arcaísmo, el mismo color orquestal espesado por actitudes enfáticas y celo ingenuamente laudatorio, en los límites de un gusto exclusivamente descriptivo y con un rutilante virtuosismo instrumental. La versión de Antonio Pedrotti es correcta, sin más. Preferible, desde luego, la increíble lectura de Charles Munch con la New Philharmonia, donde (imagino que haciendo de «tripas corazón») extrae una electrizante convicción de los músicos de la New Philharmonia (después de escuchar la versión de Charles Munch quedé firmemente convencido de que el poder hipnótico del director francés fue incluso superior al célebre de Furtwängler...). La otra obra de este disco es la «suite» del «ballet» **La boutique fantasque**, sobre temas de Rossini, y donde se pone de manifiesto la maestría de Respighi como brillante orquestador. A pesar de la buena lectura de Neumann, quizá sin gran sentido del humor, queda por debajo de la de Georg Solti con la Orquesta Filarmónica de Israel. Grabación y prensado sólo discretos.

Conclusión: Publicación innecesaria. Aún quedan muchas lagunas en la discografía española como para poder permitirse «ciertos lujos».—**E. P. A.**

SIBELIUS: **Sinfonía número 2, en Re mayor, opus 43.** Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, Okko Kamu. DG, 2530031. Precio: 525 ptas. Interpretación: 4. Sonido: 8.

Se reprocha frecuentemente a la segunda producción sinfónica de Sibelius cierta incongruencia, por el anacronismo que supone el año en que salió a la luz, 1902,

además de una «ortodoxia monolítica» en su estructura global. Personalmente, no estoy de acuerdo con el segundo punto de los indicados, y sobre todo en lo que respecta al primer movimiento de la **Sinfonía**. Para mí, este movimiento cuenta entre lo más perfectamente construido del músico finés, recordándome insistentemente al Sibelius de la madurez. Aquí es todo de tal libertad, ligereza y sutil tratamiento temático, que invariablemente el oyente parece asistir a un hermoso idilio, además de ser el movimiento en sí una solución particularmente feliz al problema de la forma sonata.

La versión discográfica que edita ahora Deutsche Grammophon por separado del álbum que contenía la integral de **Sinfonías** de Sibelius por Okko Kamu y Herbert von Karajan, es lamentable. Parece increíble que Kamu haya realizado excepcionales lecturas, como la **Tercera** o **En Saga**, cuando se escucha su versión de la **Segunda**. A la primera audición no acababa de creer lo que había escuchado, por lo cual opté por oírla dos veces más y con la partitura de la obra en la mano. Desgraciadamente, la impresión causada fue entonces peor aún. En este caso en concreto no es cuestión de resaltar tal o cual pasaje como erróneos, pues la **Sinfonía** en su totalidad carece de ese aliento de vida y esa convicción que tan magníficamente puso de manifiesto Okko Kamu en su lectura de la **Tercera**; y eso contando con la intervención de la Filarmónica de Berlín, con una toma de sonido espléndida (Klaus Scheibe fue el ingeniero de sonido en este registro) y con un buen prensado. Sin embargo, lo que en principio eran factores para lograr una grabación modélica (probado entusiasmo del director en la música sibeliana, intervención de una de las mejores agrupaciones sinfónicas del mundo y grabación en la mejor línea de todas las hechas por la firma alemana) han dado como resultado la peor versión de la **Segunda** de Sibelius que personalmente conozco.

Me permito sugerir como contrapartida, y a mi juicio personal, las indiscutibles lecturas de esta obra para su inmediata adquisición, ya que ambas se encuentran en el mercado español. La primera: Pierre Monteux al frente de la Sinfónica de Londres (Decca-Ace of Diamonds), y la otra: George Szell con la Orquesta del Concertgebouw, de Amsterdam (Philips, aquí sólo en «cassette»).

Para cualquiera de estas dos versiones me quedaría corto en elogios. Si usted, lector, escucha éstas, serán desde ese instante en adelante los permanentes puntos de referencia en lo que a la **Sinfonía en Re mayor** de Sibelius se refiere.

Conclusión: Lectura frustrada y grabación excelente. A usted le toca decidir si merece la pena su adquisición. Mi opinión, evidentemente, es un rotundo «No».

Otras versiones importantes: Orquesta Sinfónica de Londres. PIERRE MONTEUX (Decca, Ace of Diamonds). Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam. GEORGE SZELL (Philips). Orquesta Sinfónica de Londres. ROBERT KAJANUS (EMI). Or-

questa Sinfónica de Boston. SERGE KOUSSEVITZKY (RCA). Orquesta Sinfónica de Boston. COLIN DAVIS (Philips). Orquesta Hallé. SIR JOHN BARBIROLI (EMI).—**E. P. A.**

STRAUSS, Johann: **Danubio Azul, Emperador, Murciélago, Barón gitano, Movimiento perpetuo**. STRAUSS, Johann (padre): **Marcha Radetzky**. STRAUSS, Josef: **Vals delirio**. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director, Herbert von Karajan. DG, 11 39014. Precio: 525 ptas.

Interpretación: 5.

Grabación: 7.

Interés de la publicación: Escaso.

Frente al gran alborozo que nos produjo (y nos produce) el último disco grabado por Karajan con música de Johann Strauss (EMI, crítica en el núm. 472 de RITMO), viene ahora la decepción. Con marcada inoportunidad reedita DG la anterior aproximación de Karajan a las más célebres páginas straussianas, una aproximación bastante rutinaria, que había sido «barrida» por la posterior de Böhm (también DG) y superbarrida por la del propio Karajan y la Filarmónica de Berlín en el mencionado disco EMI. Al comparar ambas versiones resulta casi increíble que sean la misma orquesta y director. En suma, un disco de poco interés hoy, aunque quizá tuviera su momento cuando fue grabado, hace alrededor de ocho años.

Conclusión: El viejo Knappertsbusch, el eterno Böhm o el recientísimo Karajan son opciones para anteponer a esta oscura actualización de un disco pasado.—**J. L. G. B.**

TCHAIKOVSKY: **Sinfonía número 5**. Orquesta Sinfónica de Chicago. Director, Georg Solti. DECCA, SXL 6754. Precio: 460 ptas. Interpretación: 8. Sonido: 9.

Lástima que no andemos sobrados de motivos para lanzar las campanas al vuelo por una gran **Quinta Sinfonía** de Tchaikovsky. Porque la de Solti lo es: una Sinfónica de Chicago siempre asombrosa por precisión y redondez de sonido es llevada con el rigor frasístico, la claridad de exposición y la intensidad expresiva propias del maestro húngaro.

Conclusión: Disco del que se puede decir, una vez más, aquello de «una de las mejores Quintas de Tchaikovsky».—**J. L. G. B.**

TCHAIKOVSKY: **Sinfonía «Manfred», op. 58**. Orquesta Sinfónica Nacional de la URSS. Director, Yevgeni Svetlanov. Melodía-Hispavox, HMES 610-128. Precio: 500 ptas.

Interpretación: 8,5.

Sonido: 6,5.

«**Manfred**» ya ha atraído la atención de RITMO (números 452, pág. 32, y 463, página 37) con algún detalle al editarse en



España las grabaciones dirigidas, respectivamente, por Maazel (Filarmónica de Viena) y Previn (Sinfónica de Londres). Ambos comentaristas coincidíamos en valorar bastante positivamente la versión de Maazel y en concluir pidiendo algo más: una ampliación de horizontes interpretativos mientras se aguardaba la grabación de auténtica referencia.

Hay que dejar bien claro inmediatamente que la incandescente y muy subjetiva versión de Svetlanov no es esa esperada joya indiscutible, aunque se trata de un trabajo importante: el registro tiene ya más de diez años, y la técnica de estudio de Melodía en los sesenta no era, precisamente, un dechado de perfección; tampoco la orquesta empleada, idiomática y apasionada sin límite, está a la altura de una Filarmónica de Leningrado, por ejemplo; finalmente, el prensado español —sin ser uno de los peores de Hispavox, demasiado deficiente habitualmente en este terreno— no es un modelo de limpieza. Oviéndome un poco de los antecedentes conocidos, he utilizado como «contrasujeto» la espléndida grabación de Melodía —en estado puro— con Rojdestvensky y la Orquesta Sinfónica de la Radio de la URSS, que es la interpretación absoluta, y entonces han quedado más al descubierto las limitaciones del producto que tenemos entre manos. Entre nosotros, la colección completa de las **Sinfonías** de Tchaikovsky por EMI con Rostropovitch, incluida en la oferta de esta primavera, puede añadir un «**Manfred**» de gran talla a nuestro parco catálogo. Svetlanov quedaría así, en principio, en un definitivo segundo plano.

Pero ante el «**Manfred**» de Svetlanov —el más desconcertante de los cabezas de serie rusos— hay que descubrirse. Es más, me atrevo a recomendar a los enamorados de la obra que no duden en acudir al disco de Svetlanov cuando deseen sumergirse atados de pies y manos en el «fatum» tchaikovskiano que «**Manfred**» rezuma de principio a fin. Distinto será cuando se trate de estudiar la **Sinfonía**, de analizar su estructura, de deleitarse con la orquestación de Tchaikovsky, aquí más heredero que nunca de Berlioz y su **Harold en Italia**. Svetlanov y sus huestes son, en esta ocasión, una fuerza de la Naturaleza, y ante estos fenómenos sólo cabe huir a tiempo o abandonarse hasta llegar a las regiones donde ya no es posible discernir dónde

acaba la tierra firme y dónde comienzan las aguas. Así es el «**Manfred**» de Svetlanov, ola que pertenece a ambos dominios, que viene, estalla, se recoge sobre sí misma y torna a reiniciar su fatal ciclo de movimiento y de espuma.

Conclusión: El mejor Tchaikovsky que conozco de Svetlanov. Y una pregunta: ¿ha pensado alguien de Hispavox en la edición del «todo» Rojdestvensky? ¿Sabían sus responsables que su ciclo de las **Sinfonías** de Sibelius es casi incomparable (o sin casi) y que, además, está soberbiamente grabado?— **A. F. M.**

CAMARA

E BACH: **Conciertos de Brandemburgo**. Festival Strings Lucerna. Rudolf Baumgartner, director. DG, Privilege 25 35 142 y 25 35 143. Precio: 175 (primer disco) y 350 (segundo disco) ptas.

Interpretación: 6.

Sonido: 7.

Una reedición de los famosos **Conciertos de Brandemburgo** en serie económica, que puede cubrir un campo, esperemos que cada vez más amplio, destinado a los melómanos principiantes. Es lástima que la Casa editora no haya elegido la grabación de la Scola Cantorum Basiliensis dirigida por August Wenzinger, muy superior a la que ahora nos presenta, para este lanzamiento de viejas ediciones (la que comentamos tiene, aproximadamente, veinte años) con nueva fachada.

La interpretación de la música barroca ha sufrido una enorme evolución en la última década, en el sentido de profundizar en el estudio de las fuentes y del modo «auténtico» de tañer los instrumentos, de realizar los adornos; en suma, de captar una atmósfera de mayor pureza, no contaminada de románticos excesos ni de asepsias que matan tal vida abundante de estas músicas. Esto es particularmente cierto en el campo de la interpretación bachiana. (En España tenemos un magnífico ejemplo en las interpretaciones de la **Pasión según San Mateo** ofrecida por Frühbeck de Burgos, desgraciadamente ahora desaparecidas, pues constituían un espléndido muestrario de todo lo que no debía hacerse.)

La presente grabación está bastante alejada de la interpretación de tradición «grandiosa», pero también de la especializada, más acorde con el microcosmos infinito de Bach. Un buen plantel de solistas —Schneiderhan, Linde, Kirkpatrick, entre otros—, con una eficaz dirección de Baumgartner, si bien no aportan ninguna nueva luz sobre estos prodigiosos conciertos, cumplen un cometido de divulgación que, en una primera etapa, puede resultar eficaz. El sonido, pese a los años, tiene cuerpo y brillantez.

Conclusión: Una interpretación discreta de los brandemburgueses a un precio adecuado. Para los que empiezan una discoteca puede resultar beneficiosa.—**M. C.**

INSTRUMENTAL

J. S. BACH, C. P. E. BACH, W. F. BACH, W. A. MOZART: **Fantasías**. Colin Tilney, clavicordio. Archiv Produktion, 2533 326. Precio: 650 ptas.

Interpretación: 7.

Grabación: 9.

De entrada, una confesión: No esperad de este comentario una total ecuanimidad, pues uno de mis instrumentos favoritos, si no el que más, es el clavicordio.

Así, que debo manifestar mi más profunda satisfacción ante la aparición de un disco interpretado todo él en clavicordio, verdadera «rara avis» en el mercado discográfico español.

Para quien desee algún tipo de información sobre dicho instrumento, le remito al artículo titulado «El Clavicordio», que se publicará en RITMO en un próximo número.

Y vamos con el disco, que es de lo que se trata.

En él se contiene la célebre **Fantasia Cromática y Fuga**, de J. S. Bach, junto a tres **Fantasías** de C. P. E. Bach; una de W. F. Bach y la **Fantasia en Re menor, K. 397**, de Mozart.

Como se ve, un variado y atrayente programa.

Es intérprete el clavecinista inglés Colin Tilney, de quien han aparecido ya varios discos en nuestro país.

Su interpretación es, francamente, desigual. En mi opinión, destroza la **Fantasia Cromática y Fuga**. Por supuesto que el concepto interpretativo debe ser algo diferente si se sienta uno al clave o al clavicordio, debido a las mayores posibilidades expresivas del segundo. Pero, para mí, Tilney ha exagerado en el aspecto expresivo, y su **Cromática** resulta de un empalagamiento y un romanticismo verdaderamente insoportables. Y es una pena, porque pierde una magnífica oportunidad de demostrar que la **Cromática** puede sonar espléndidamente bien en el clavicordio, aunque ello pueda parecer extraño a quienes estén acostumbrados a oírla en un instrumento de mucha mayor sonoridad, como es el clave. Creo que es de las peores interpretaciones (si no la peor) que he escuchado de esa célebre obra de J. S. Bach.

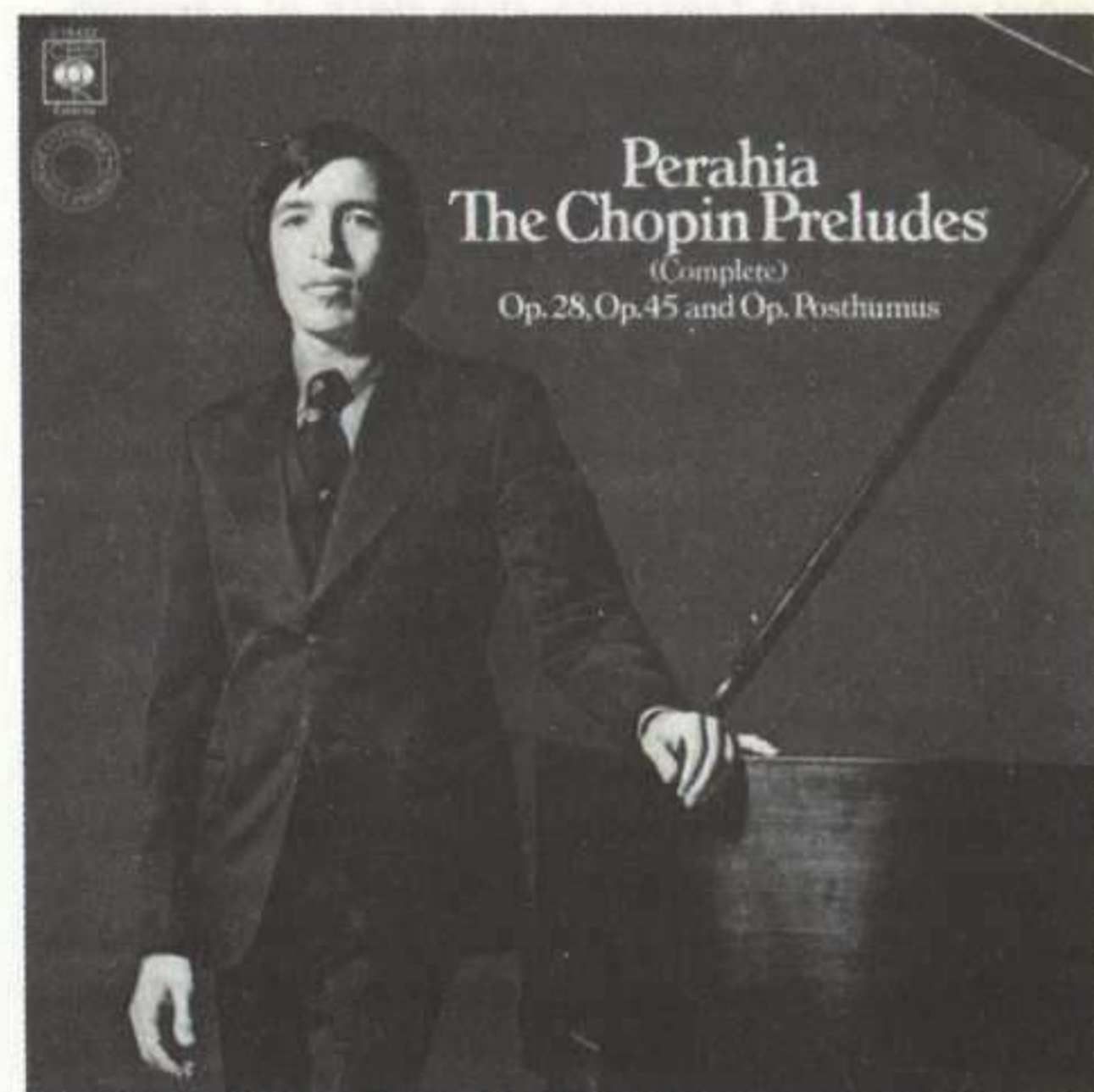
Afortunadamente, el panorama cambia en el resto del disco, y la labor de Tilney es ya verdaderamente aceptable. Sigue utilizando todas las inmensas posibilidades del instrumento, pero sin abusar, con lo que el resultado es magnífico. Creo que lo mejor del disco son las tres **Fantasías** de C. P. E. Bach. No en vano se trata de uno de los grandes clavicordistas de la historia.

Sin duda, resultará extraño para muchos oír la famosa **Fantasia en Re menor**, de Mozart, interpretada en un clavicordio. Pero creo que pasados los primeros momentos de extrañeza el oyente acabará por gozar del resultado obtenido por Tilney, aunque tampoco estoy demasiado conforme con su interpretación, sin llegar a las aberraciones que comete en la **Cromática**.

En fin, si hubiera que juzgar solamente las interpretaciones de las obras de C. P. E. y W. F. Bach, la calificación sería la máxima. Pero la versión de la **Cromática** hace disminuir sensiblemente dicha puntuación, que consigue elevarse algo gracias a Mozart. La labor de Tilney se ve ayudada por el espléndido instrumento que utiliza, un clavicordio de Hass, fabricado en 1742 y espléndidamente restaurado por Skowronek en 1975. Fue construido en Alemania, en la época en que el clavicordio tuvo su mayor esplendor. Se trata de un instrumento grande y de gran capacidad sonora (no se olvide que hablo de un clavicordio), con un precioso sonido, y bellamente decorado.

La grabación es magnífica, y eso que el clavicordio no es, precisamente, un instrumento fácil de grabar. Pero ello no es nuevo, tratándose de Archiv. Interesantes textos del propio Colin Tilney, junto con una preciosa foto del instrumento, hacen que la presentación sea del todo loable.

Conclusión: Debemos congratularnos por la aparición de un disco como éste. Y, por supuesto, gran recomendabilidad.—**P. C. C.**



CHOPIN: **Preludios**. Murray Perahia, piano. CBS, S 76422. Precio: 425 ptas. Interpretación: 7. Sonido: 6.

Aunque los comentarios de la carpeta del disco no supongan un análisis de la obra ofrecida, resulta muy interesante su enfoque, por cuanto ponen al aficionado sobre una pista fundamental para la total comprensión de la música de Chopin, música hecha de riguroso control tanto o más que de efusión lírica, música hecha con exquisita elegancia tanto o más que con apasionada entrega al instrumento, música tan perfecta o más que bella, música sabia en su construcción armónica y rítmica tanto o más que intensa en su romántico melodismo... Esta pista a la que aludíamos es, ni más ni menos, la que nos da el saber que Chopin estudiaba, tocaba, se apasionaba con la música para teclado de Juan Sebastián Bach.

El trabajo de Luis Jiménez-Clavería en el número 476 de nuestra Revista, donde se habla justamente de los **Preludios** como

de «una gran obra compuesta de veinticuatro apartados» (el subrayado es mío), me excusa de comentar esta magistral **Op. 28** chopiniana, por otra parte valorada universalmente en toda su magnitud.

En cuanto al intérprete —Murray Perahia—, está sobradamente probada la finura de su sensibilidad musical, su estilo «pequeño», en el sentido de íntimo y precioso, tan adecuado para Mozart, para Chopin y seguramente para la música de cualquier época que naciera vinculada a ideas poéticas (pienso, por ejemplo, en los **Preludios**, de Debussy). Perahia da la impresión de que no se propone hacer su Chopin como esos dos «monstruos» del pianismo moderno llamados Askhenazy y Pollini, ni tampoco sus condicionamientos de intérprete le llevan a tocar Chopin desde ciertas ópticas estéticas ajenas al personalísimo mundo musical del polaco (como es el caso, en mi opinión, de Kempff o de Barenboim). No: el Chopin de Perahia resulta inatacable precisamente por su tradicionalidad, por su adaptación naturalísima al espíritu y a la letra de esta música impar. Y ello no significa que nuestro intérprete venga a repetir ciertas versiones, porque incluso se diría que su misma juventud es palpable en la interpretación, aportando una frescura que deja el camino abierto a futuras y presumibles «maduraciones» de la misma obra.

La acertadísima idea de incluir los **Preludios Op. 45** y **Op. Póst.** hacen de este volumen un auténtico «integral».

Un levísimo soplo de fondo y algún momento de pre-eco empañan ligeramente la presentación sonora del disco.

Conclusión: Excelente aproximación al más puro Chopin, a cargo de un joven y fino artista.—**J. L. G. B.**

VOCAL Y CORAL

CANTELOUBE: Pastorale (Más canciones de la Auvernia). Melodías tradicionales recogidas y arregladas por Canteloube. Orquesta Lamoureux de París. Victoria de los Angeles, soprano. Director, Jean-Pierre Jacquillat. EMI, 10 C065-002515 Q. Precio: 480 ptas.

Interpretación: 4.
Sonido: 7.

En 1973, EMI editó un bello disco que reunía el sensitivo **Poema del amor y del mar**, de Chausson, y una cuidada selección de nueve de las mejores **Canciones de la Auvernia**, recopiladas, arregladas, orquestadas y hasta muy posiblemente compuestas, en algunos casos, entre 1923 y 1955 por Marie-Joseph Canteloube de Malaret (1879-1957).

Canteloube fue un compositor de obras de tema rural, formado en la Schola Cantorum de Vincent d'Indy. Su nombre habría caído en el olvido si no fuera por el perfumado aliento de alguna de sus canciones folklóricas, intencionadas en el texto dialectal, de bello melodismo y a veces orquestadas con extraordinaria dulzura. Escritas para una voz femenina media, Victo-



ria de los Angeles dio en aquella ocasión una de sus más hermosas lecciones por tono, color, dicción y estilo. Aunque personalmente prefiero el color mórbido de Ana Moffo, acompañada mágicamente por Stokovski (RITMO, núm. 462, pág. 72), Victoria hizo en aquella grabación honor a sí misma, y con esto ya está dicho todo.

Pero afirma la sabiduría popular que segundas partes nunca fueron buenas, y, desgraciadamente, aquí hay que suscribir el aserto. Animados por el éxito de aquel disco irreplicable, EMI, Victoria de los Angeles y Jacquillat se decidieron, en 1975, a grabar una selección más amplia de las **Canciones** de Canteloube, y el resultado es, sencillamente, deprimente. Victoria magnificó el primer intentó, y ella arrastra ahora a la ruina esta segunda producción. La voz y el timbre apenas son reconocibles; la dicción es mate, confusa; el texto resulta ininteligible. ¡Qué terrible crisis vocal en sólo dos años! Y entonces afloran a la luz los excesos de Canteloube, la desigualdad del material de origen, el contenido muy menor de una música que nos había encandilado por un momento en la voz cristalina de la verdadera Victoria de los Angeles y en la espesa y sugerente de Ana Moffo.

Nunca debió grabarse este disco. Una vez cometido el error, jamás debió editarse. Su audición es amarga. Las galas del sistema cuadrafónico tienen aquí el color agresivo de lo esperpéntico. Lo único elogiabile en esta obcecada producción es la interesante nota de James Harding, firman- te también de la del primer disco. Claro que para este viaje no se necesitaban tales alforjas. La edición española ha escamoteado el texto de las **Canciones**, con lo que la oscuridad general de la producción se hace entre nosotros impenetrable tiniebla.

Conclusión: ¡Para conclusiones estoy!—**A. F. M.**

MOZART: Misa Brevis, en Fa mayor, K. 192; Misa Brevis, en Do mayor, K. 259 (Misa para órgano solo). Casapietra, Burmeister, Schreier, Polster. Coros de Radio Leipzig. Orquesta Sinfónica de Radio Leipzig. Director, Herbert Kegel. PHILIPS, 65 00 867. Precio: 500 ptas. Interpretación: 8. Sonido: 8.

Dentro de la producción mozartiana, la música religiosa ocupa un lugar impor-

tante, aunque considerada en conjunto quizá no llegue al nivel de la producción operística o pianística. Con todo, repito, el nivel es extraordinario, con algunas piezas verdaderamente antológicas, como la **Gran Misa**, la **Misa de la Coronación**, o el **Requiem**. En este disco, Philips nos presenta dos misas breves. Son, como su nombre indica, de gran brevedad.

De entrada hay que decir que se trata de obras de gran calidad (no en vano van firmadas por todo un Mozart), pero creo que son bastante inferiores a esas obras maestras antes citadas.

Llama la atención el carácter de ambas **Misas**, que, en mi opinión, tiene muy poco de religioso. Como muy bien dice Ulrich Schreiber en las magníficas notas al programa, ambas obras tienen más de música profana que de música religiosa. En cualquier caso, se trata de obras de gran belleza. A destacar como curiosidad el solo de órgano que antecede al «Benedictus» de la **Misa en Do mayor**, que recibe el sobrenombre, precisamente, de dicho solo.

La labor de los solistas es, realmente, buena, siendo mejores, en mi opinión, las voces masculinas que las femeninas. Y entre todos hay que destacar el espléndido trabajo del tenor Peter Schreier.

Herbert Kegel, al frente de la Orquesta Sinfónica de Radio Leipzig, y el Coro de la misma emisora, nos da una buena versión de estas dos **Misas**.

La grabación y la presentación son muy buenas.

Conclusión: No es lo mejor de la música religiosa de Mozart, pero es Mozart...
P. C.

OPERA

PUCCINI: Tosca (selección). L. Price, P. Domingo, S. Milnes. Orquesta New Philharmonia. Z. Mehta, director. RCA, RL-10567. Precio: 500 ptas. Interpretación: 6,5. Sonido: 5.

Nunca he compartido la idea de las selecciones de ópera. Una ópera no es un conjunto aislado de arias o dúos, sino una obra dramática con un desarrollo lógico, en el que todas las partes deben responder al todo final. El conocer una composición a trozos es desconocerla. Este asunto es todavía más inexplicable cuando se trata —como es el caso de **Tosca**— de una ópera corta que puede tenerse en dos discos; de este modo, al obtener esta selección el comprador adquiere el 50 por 100 de la ópera, cosa bastante absurda.

Pero vayamos con la crítica que se me ha encargado. Leontyne Price hace una convincente interpretación del personaje y está en buena forma vocal; de todos modos, no aporta absolutamente nada nuevo. Plácido Domingo es un brillantísimo «Cavaradossi» a medias entre una visión excesivamente lírica o desmedidamente dramática. Sherril Milnes realiza un «Scarpia» muy vital, quizá falto de un cierto satanismo o de una aristocrática depravación. La dirección de Mehta es de

gran fuerza, pero sin caer en las exageraciones superficiales «made in Hollywood», por él tantas veces exhibidas. Recomiendo a los aficionados a la ópera que adquieran la obra completa. Las dos mejores versiones son: la famosa de Sabata con una Callas en su máxima aportación al disco, con todas sus grandes virtudes y muy atenuados sus no menos grandes defectos; un Di Stefano de voz de oro en ese momento y un Gobbi impresionante; y la más reciente de Davis con la Caballé menos «tigresa» que la Callas, pero más femenina, más humana; Carreras con una voz tan hermosa como la de Di Stefano y con más fuego, y un Wixell inteligente, aunque con menos talla que Gobbi. Cualquiera de las versiones es muy superior a la presente, que además ofrece un sonido con un prensado de escasa calidad.

Conclusión: No se conforme con media *Tosca*. Poséala completa.—M. C.

RECITAL

CONCIERTO DE LA ACADEMIA: Obras de ALBINONI, BACH, BEETHOVEN, HAENDEL, MENDELSSOHN, MOZART y PACHELBEL. La Academia de St. Martin-in-the-Fields. Neville Marriner, director. EMI, 063-02503. Precio: 480 pesetas. Interpretación: 8. Sonido: 8.

Ya hace meses, con ocasión del comentario a un disco semejante al presente, manifesté mi poco agrado por este tipo de discos «poutpourri», si bien la cosa mejora al tratarse de grandes intérpretes, como es el caso.

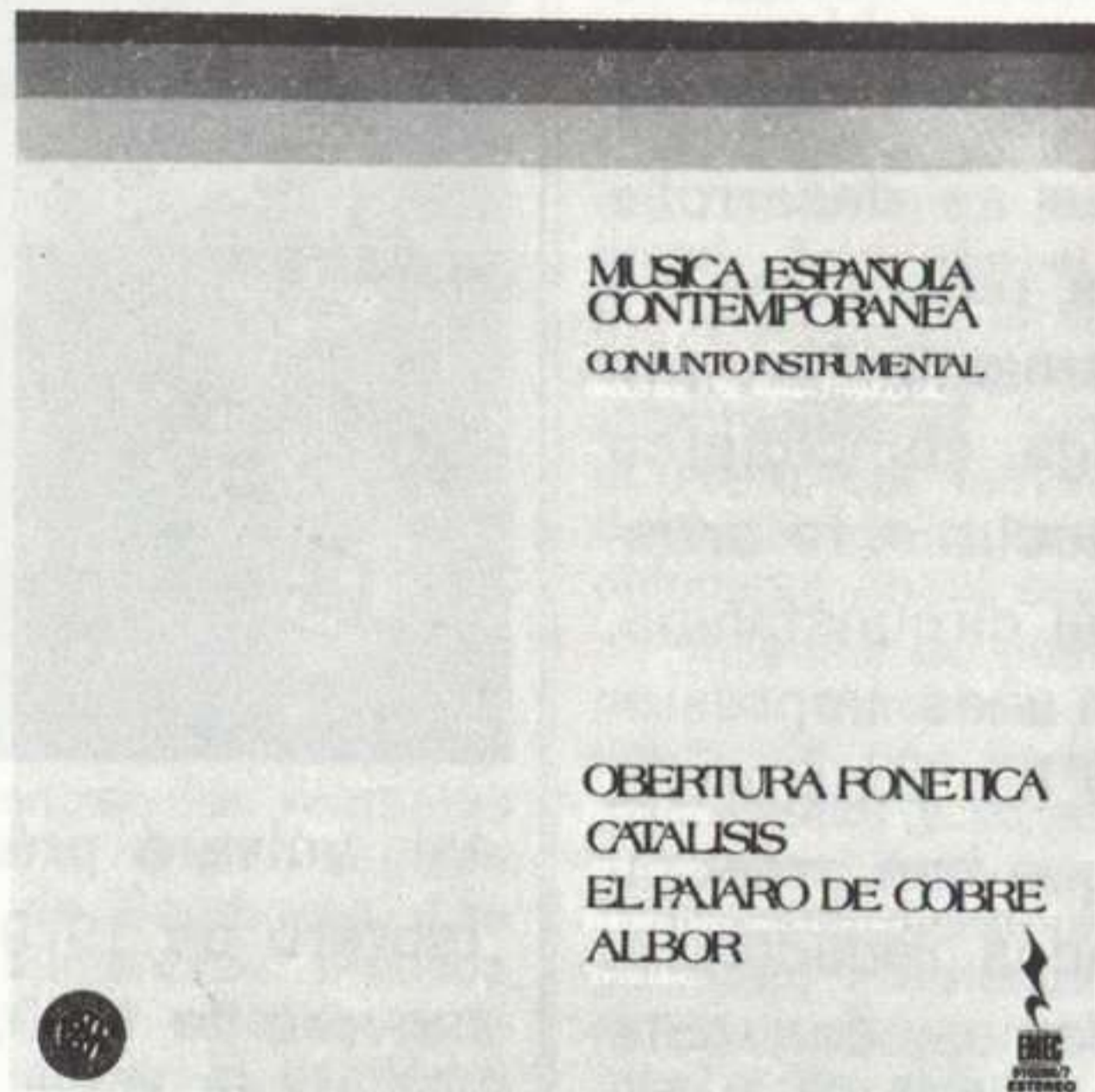
No es el primer disco de la Academy of St. Martin-in-the-Fields que aparece en España con una temática semejante. Creo recordar que ya Philips presentó otro con el título de «Concierto a la carta», y aún me parece recordar otro que se llamaba algo así como «La Extraordinaria Academy of St. Martin-in-the-Fields». Desconozco totalmente ambos discos, así que me ceñiré en mi comentario a éste que nos presenta EMI con el título (mal traducido, por cierto) de «Concierto de la Academia».

En cuanto al programa, hay que aplaudir la inclusión de obras poco frecuentes, como el «Scherzo del *Octeto* de Mendelssohn; obras de los dos Mozart (*Paseo en trineo* y *Marcha*), las dos «Sinfonías pastorales» del *Oratorio de Navidad* (Bach) y del *Mesías* (Haendel), y las *Contradanzas*, de Beethoven. En cuanto al *Canon*, de Pachelbel, y el «célebre» *Adagio* de Albinoni, ¿no sería posible prescindir ya de ambas obras, sobre todo de la segunda, que a fuerza de repetidas empiezan a cansar. El disco se completa, además, con un «Minueto» de Haendel, sacado de *Berenice*. Y el no menos célebre fragmento de la «*Suite*» para orquesta en *Re menor*, de Bach («Aria», claro).

La interpretación, como era de esperar, es realmente buena, así como la grabación. La presentación es muy buena, a salvo de dos pequeños fallos: la ya citada tra-

ducción, y el hecho de que se nos indique el nombre de Iona Brown como violín solista en el *Adagio* de Albinoni, y, en cambio no se nos dé el del organista (¿Christopher Hogwood?), cuyo papel en la citada obra es igualmente importante. Resultan interesantes las notas de W. A. Chislett.

Conclusión: Disco de agradable audición, pero con muy poca trascendencia.—P. C. C.



R VARIOS AUTORES: *Música española contemporánea*. Conjunto instrumental. Director, José María Franco Gil. EMEC, 010285. Precio: 600 ptas.

Interpretación: 8.

Sonido: 8.

Interés elevado.

De los seis volúmenes publicados por la Editorial de Música Española Contemporánea (E. M. E. C.), el presente es uno de los más interesantes, aunque personalmente me gustan más los dos dirigidos por Antoni Ros Marbá, y especialmente el que éste dirige con obras de Gonzalo de Olavide («Índices»), Juan Hidalgo («Jaula») y Miguel Angel Coria («Música de Septiembre»). Creo que este disco es el más interesante de la colección, y también de los más interesantes que nunca se hayan editado en España.

Los volúmenes se reparten así: uno, Jesús Villa-Rojo, al clarinete solo; otro, Pedro Espinosa, al piano solo; dos, Ros Marbá (el citado y el que ha alcanzado el premio RITMO a la mejor producción española), y otros dos, Franco Gil.

De los dos dirigidos por José María Franco Gil, el que hoy comentamos es el más interesante. El otro se compone de *Al-gamara*, de Claudio Prieto; *Concordancias 1*, de Rodrigo de Santiago; *Fragmento*, de Joan Guinjoán, y *Traza*, de Carmelo Bernaola.

El que hoy nos ocupa está integrado por: *Obertura fonética*, de Ramón Barce; *Catalisis*, de Jordi Cervelló; *El pájaro de cobre*, de Francisco Cano, sobre un poema de Carlos Gómez Amat, y *Albor*, de Tomás Marco.

Las cuatro obras del disco están escri-

tas entre 1968 y 1970; pertenece, por lo tanto, a épocas muy concretas de los cuatro compositores. Concretamente, Barce estaba (y aunque todavía lo esté, es en otro sentido) interesado por el aspecto fonético y semántico de la música; preocupación que compartía con ese otro gran compositor navarro, Agustín González Acilu. Sin embargo, *Obertura fonética* es quizá un intento único y definitivo en esta parcela de Barce. En ella el autor se propone trasladar matemáticamente todos los elementos de la semiología fonética al campo estrictamente musical. Así, existe una fiel transcripción de curvas, pausas, «tempo» y timbres, referidas a entonación, ritmo de habla, pronunciación e incluso pausas gramaticales. La transcripción se realiza a una agrupación de seis instrumentos de viento, de los que cinco representan las vocales y uno, el trombón, sirve de refuerzo expresivo.

Catalisis, de Cervelló, es quizá la obra menos interesante del disco. No por la obra en sí, sino porque su autor no es que se sintiese muy inspirado en el momento de gestarla. Según Cervelló, la obra está inspirada en las leyes que rigen la evolución de los procesos bioquímicos, entendidos a partir de la interacción entre sus elementos. Así, el clarinete haría el papel de catalizador, perfilándose en torno suyo sucesivas permutaciones de masas sonoras yuxtapuestas de dos, tres, cuatro y cinco notas. Los instrumentos se relevan según ciclos premeditados, cuyas distintas evoluciones desembocan en un unísono como consumación del proceso. El concepto científico en que se basa esta partitura fue sugerido al compositor por el biofísico doctor Jorge Wagensberg.

Se ve, pues, que el planteamiento de la obra es interesante. Y la realización, también. Pero... ¡resulta sumamente fría y vacua! *Catalisis* es un ejemplo de cómo un programa no salva a menudo la obra acabada.

El pájaro de cobre es una obra entre surrealista y alucinante, donde, pese a tener un texto, éste no está subordinado a la música, ni viceversa. La obra es conceptualmente abierta, por lo que la versión del disco, que es soberbia, hay que achacársela totalmente a la soprano Esperanza Abad, quien hace una interpretación entre tenebrosa y desmadrada de la misma, pero siempre absolutamente sugerente. Por supuesto que en la parte instrumental el trabajo bien hecho hay que achacárselo a Franco Gil.

Finalmente, *Albor*, de Tomás Marco, está compuesta en 1970 con motivo del veinticinco aniversario de la muerte de Béla Bartók y Anton Webern. Lleva por subtítulo «Noli tangere meos circulos», y aunque no contiene ninguna cita de ambos compositores, pretende ser un homenaje a la incompreensión de los dos en un mundo poco propicio y hostil.

Conclusión: Disco interesantísimo por las obras que contiene, perteneciente a una colección, enteramente producida en España, de muy elevada calidad.—J. M. L. H.

Giulini y la Orquesta y Coro Philharmonia, en Barcelona

Carlo Maria Giulini y la Orquesta y Coro Philharmonia, de Londres, han ofrecido dos memorables conciertos dentro de la XX Temporada Musical del Patronato Pro Música de Barcelona, que se desarrolla en el Palau de Música Catalana. Tres redactores de RITMO, **Angel Carrascosa Almazán, Fernando Peregrín Gutiérrez y José Luis Pérez de Arteaga**, coincidieron en Barcelona, atraídos por este acontecimiento artístico de primer orden. Aprovechando tal circunstancia, RITMO quiere ofrecer a sus lectores unas impresiones de primera mano del ensayo y de los conciertos, publicando a continuación la crónica que han preparado de los mismos nuestros tres citados redactores.

Antes, no está de más que recordemos, con este motivo, que el maestro italiano, uno de los nombres más prestigiosos de la historia de la dirección orques-



tal, volverá próximamente a España para dirigir, en febrero de 1979, a la Orquesta Nacional, y en la primavera de 1980, a la Orquesta Filarmónica de los Angeles, de la que actualmente es director titular, en una gira por diversas ciudades españolas.

UN ENSAYO

Barcelona, 29 de marzo de 1978. Son las diez menos cuarto de la mañana. Palau de la Música. Tras un corto paseo, desde el hotel, no lejano del coliseo musical barcelonés, llegamos a la sala de conciertos Carlo Maria Giulini, su esposa Marcella, y yo. En el escenario del Palau hay ya algunos miembros de la orquesta Philharmonia. Antes de pasar al «camerino», Giulini, sin quitarse su abrigo-capa y su habitual sombrero, que le confieren un aspecto esencialmente romántico, inspecciona el estrado. Pronto llama al encargado de materiales de la orquesta inglesa para rogarle que la plataforma donde habrán de situarse los cuatro solistas, detrás de la orquesta, delante del coro, se eleve un escalón más: «El metal podría taparles, ¿comprende?; a veces el viento toca en 'forte' doblando el canto, mientras que eso prácticamente no sucede con el coro, que jamás obstruye a los solistas». Realizada esta primera operación de ensamblaje, Giulini pasa a su gabinete del Palau. Marcella, la esposa, no se quedará a la primera parte del ensayo, ya que va al Museo Picasso. Carl Pini, el «leader» (concertino) de la Philharmonia, entra a saludar al maestro. «¡Qué bien tocaron ayer, Pini! Es una alegría dirigirles.» Pronto van llegando los rumores de los instrumentos afinando. La Orquesta está dispuesta. Giulini, vestido con «niky» y pantalón negros, se pone sobre los hombros una chaqueta de punto, color maíz, y sale al escenario. Yo me siento en la última fila de instrumentistas, junto a los trompetas.

Va a ensayarse la **Sinfonía número 94, en Sol mayor**, de Haydn. Antes de comenzar, Giulini dice a los músicos lo mismo que antes ha expresado al primer violín: cuán satisfecho está de los resultados artísticos del concierto del día anterior. «Fue una gran experiencia. Sobre todo, el **Requiem** (de Mozart). Les agradezco de corazón su entusiasmo y su concentración.» Los músicos corresponden a las calurosas frases de su director golpeando los atriles con los arcos o aplaudiéndole directamente, en devolución del cumplido. Después, tras algunas indicaciones sobre la colocación de la orquesta, comienza la **Sinfonía**, «Adagio cantabile». Oboes, fagotes y trompas abren la sección. A los oboes: «Menos fuerte en el segundo compás, da más 'cantabile': el buen cantante combina intensidades». Transcurre la introducción y se produce el en-

lace con el «Vivace assai». Canta Giulini las partes de compás de silencio que preceden a la entrada de los violines: «Uno, dos, ¡ya! ¡Otra vez! Uno... Dos... ¡Ya!» Interrumpe por segunda vez el ataque de la cuerda. «Bien, pero esta noche estén atentos a la batuta, porque en el concierto no les podré cantar los silencios.» Risas de los músicos. Al llegar a la sección central, Giulini manda volver hacia atrás. «Ahora, por favor, repitamos a partir del compás 77.» Es el puente con la segunda parte del tema. «Fíjense, está marcado 'dolce'...» «¿Un pequeño 'ritardando', maestro?», pregunta el «cellista» Norman Jones. «No exactamente, es sólo que las corcheas estén ahí (constituyen el ritmo de fondo), pero no se noten, ¿comprenden?; un poco más leve, menos marcado.» Se repite el pasaje y se continúa hasta llegar al final del movimiento. «Quisiera repetir la frase inicial de los vientos.» Primer compás, segundo... «No, ¡no!, Gordon (es el primer oboe): recuerde, menos intenso, cantándolo.» El oboísta se da una palmetada en la frente: «¡Es cierto, lo olvidé! Disculpe, maestro». «Otra vez, por favor.» La frase sale ahora perfecta. «Exacto, exacto.» Giulini se lleva la mano a los labios y se queda mirando al oboe. «¿Se acordará de cantar por la noche, Gordon?» (Risas.) «¡Daré el "Do" de pecho!», es la respuesta. Sonrisa de Giulini, irónica, pero sin malicia. «Limítese a dar Re-Sol-Mi-Re-Mi-Do-Si y estará admirable» (son las notas iniciales de la **Sinfonía**). Carcajada colectiva de los músicos, que aplauden. «Pasemos al "Andante"».

Comienza el célebre tema en 2/4. Cuando la frase se repite (compases 9-15) en 'pp', Giulini se vuelve a los violines, acurrucándose, y les dice en italiano: «Il piú pianissimo possibile, prego!» En seguida indica en inglés: «¡El límite del 'pianissimo', por favor, al límite!» Los violines reducen al mínimo la intensidad. Ahora puntualiza: «Pero no hagan todas las notas 'stacatto', sólo las señaladas, ¡la negra no, dejen correr el arco! Así, así, eso es... Pero inténtenlo aún más 'piano', pueden hacerlo». Los músicos parecen rozar apenas las cuerdas con el arco. «Sí, así, así... (Continúa marcando), y ahora... (Alza el brazo derecho, lo lleva hacia atrás, toma impulso y marca el 'ff' del compás 16.) ¡Buum! (Acompañando el acorde.) Y ahora otra vez 'piano', con elegancia, sin tensión, como si nada hubiera pasado.» Deja seguir por un

rato la secuencia del movimiento. Luego detiene. «Atención al canto: no obstruyan las voces. Si se pierde la línea del canto es el fin. Dejen respirar la frase. Con ternura... (Del fondo de los violines segundos llega un verdadero suspiro del arco de un instrumentista.) ¡Pero sin afectación, señores! (Risitas.) Escuchen, escuchen al oboe; son ustedes una guitarra, un laúd que acompaña al caballero que canta la serenata.» En la variación para oboe-flauta vuelve a detenerse: «No, no, un momento; por favor. Los violines segundos, atentos al bordón, muy 'legato': al oboe no le taparán, pero sí pueden oscurecer a la flauta. La arcada amplia, pero no ampulosa. (Repiten.) Sí, mejor ahora, pero eviten que se desmaje el ritmo». Llega al final del movimiento, doce compases en 'pp': «¡'Legatissimo' para las maderas, por favor! Así... (Lo canturrea.) ... pero a 'tempo', no exageren el 'tenuto'. Repítanlo, por favor. Bueno, no está mal, pero... Patricia (Es la primera flauta de la orquesta.), ¿se llama Patricia, verdad?» «Sí, maestro.» «Bien; mire, Patricia, deje volar sus notas, ¿me entiende?; están ahí, pero debe parecer que no vienen de ninguna parte, son un don, un regalo, ¿entiende?, hasta que forma usted el unísono con sus compañeros al final. Vamos a repetirlo.» Esta vez el resultado sonoro satisface por entero a Giuliani.

No ocurre nada digno de mención en el «Minueto», que se toca de un tirón, sin correcciones. Ataca en seguida el «Finale». A poco de iniciar el movimiento se detiene. Se vuelve a los contrabajos. «¿Escuchan bien a los violines?» Respuesta colectiva: «Sí, sí, maestro». Se pone con los brazos en jarras, sonriente: «Entonces, ¿por qué van detrás de ellos.» (Risitas.) «Vamos a empezarlo todo otra vez.» Esta vez, al marcar la entrada se vuelve hacia el grupo de cuerda grave, que le responde unánimemente. Mientras continúa marcando, volviéndose de nuevo hacia el centro de la orquesta, dice a los contrabajos: «¡Y no se me escapan!» El resto del movimiento avanza sin problemas y termina así el ensayo de la **Sinfonía «Sorpresa»**.

Giulini hace una señal al avisador para que entren los restantes miembros de la orquesta, ya que quiere ensayar a renglón seguido los dos primeros movimientos de la **Novena** de Beethoven. Los músicos ocupan sus puestos, y la formación, aumentada, procede a probar la afinación. Cuando este último punto ha sido asegurado, Giuliani reclama atención. Parece que va a atacar el comienzo de la obra, pero baja los brazos y se vuelve a las cuerdas. «Violines primeros y violas, présteme atención, por favor. No olviden cómo quiero el tema inicial (Canturrea a modo de indicación las seis notas en descendente, 5.ª, 4.ª y 5.ª, que forman la célebre célula inicial.), recuerden los conciertos de Londres. La segunda nota de cada intervalo es siempre parte fuerte de compás, carguen el acento. Pero es importante que cada primera nota, la fusa, suene crispada, punzante. Así... (Ahora lo canta, reflejando la acentuación que acaba de explicar.) Vamos a probar.» Ataca el comienzo y violines y violas repiten en sus instrumentos lo que él ha cantado: el tema suena así tenso, herido. Mientras sigue marcando, comenta en voz baja: «Così, così...» A medida que el 'crescendo' inicial se desarrolla va dilatando la oscilación de sus brazos: el climax en 'ff' es así tremendo, sobrecogedor. Parece que va a pararse, pero no: ha sonado lo que él quería, y es mejor dejar las felicitaciones para luego; sabe que el pulso ya ha sido «cogido» por los músicos y prefiere dejar avanzar la gran estructura del movimiento. Llegamos así hasta la dramática sección central, compases 301 a 338; poco antes de que se produzca la primera explosión del 'tutti', cuando las maderas van construyendo el opresivo clima previo, eleva la voz para dar una indicación, con un tono 'parlato' extremadamente musical y acorde con la música, que parece un verso recitado por encima de la peroración orquestal: «Las cuerdas tienen que gritar de terror, las trompas han de atronar». Llega el estallido, pero se detiene. «¡No, un ins-

tante, no perdamos la tensión!; es el timbal: más fuerte, Andrew, con más tragedia, ¿entiende? Bien, otra vez.» Se repite desde el 297, pero vuelve a parar al llegar al 301/302. «No, es más trágico. Es... (Se queda mirando al timbalista.) ¿Odia usted a alguien, Andrew?» Un momento de silencio. Después Smith contesta: «¡Sí, maestro! ¡A mi suegra!» Carcajada que Giuliani corta. «Bien, pues suponga que la tiene delante si es preciso, tome las baquetas con impulso y... ¡golpee!» Parece que va a volver a atacar desde el 297 de inmediato, pero todavía se vuelve una vez más hacia el percusionista. «¡No tema conjurar a los espíritus, exorcícelos!» En seguida marca de nuevo imperiosamente: esta vez Andrew Smith hace temblar los muros del Palau con un ataque aterrador; Giuliani, con los ojos cerrados, tenso, sin detenerse, asiente con la cabeza. Termina la feroz secuencia del desarrollo. Ahora, con señales apenas perceptibles de los dedos, que los músicos siguen como hipnotizados, va indicando la diferente preeminencia de las maderas. No hay más interrupciones hasta el final del movimiento.

Antes de iniciar el «Scherzo» vuelve a recabar la atención de las cuerdas. «Recuerden la acentuación en el "fugato". La primera nota, la negra con puntillo, es siempre parte fuerte del compás. Márquenla con atención, dejen caer sobre ella todo el peso de la frase que viene a continuación.» Indica de inmediato el arranque del movimiento. No hace ninguna parada y se adentra sin pausa en el «Trío». En el momento mismo en que éste comienza, grita por encima de la voz de la orquesta, con el mismo tono casi recitado del movimiento anterior: «Go on, go on! («¡Sigan, sigan!») ¡Mantengan el 'tempo'!» No hay especiales incidencias durante el resto del movimiento, y al concluir éste Giuliani concede un descanso de quince minutos, tiempo que aprovechará el coro para colocarse en el estrado.

Pasamos de nuevo al «camerino». Marcella, la esposa del maestro, ha regresado entusiasmada del Museo Picasso, en donde ha comprado una hermosa reproducción de un desnudo de la época azul. Giuliani y su esposa se extasían en la contemplación del cuadro. «Esa línea, escueta, de un trazo... —comenta el músico—. Todo está dicho, es un canon de belleza, y no sobra nada. Es perfecto, absolutamente perfecto.» Mientras, llegan los cantantes al «camerino» a saludar a Giuliani. Transcurre el tiempo entre bromas, y en seguida volvemos de nuevo al escenario.

Giulini, antes de salir, me ha advertido respecto del tercer tiempo, el «Adagio»: «No voy a pedir a los músicos que den de sí todo lo que pueden dar, ¿sabe?, hay que reservar concentración y espontaneidad para la noche». Comienza la secuencia. Muy plácidamente, Giuliani marca la primera sección. Al empezar el tránsito al bellísimo tema segundo, en donde el 'tempo' se acelera a «Andante», Giuliani hace un gesto pidiendo a los músicos que se detengan. Se queda pensativo unos segundos. Luego les dice: «Miren, ustedes conocen muy bien este movimiento. Ya saben cuál es el 'tempo', cómo vamos a hacer la transición... Bueno, vamos a dejarlo aquí y ya esta noche, en el concierto, lo tocaremos completo». Y, efectivamente, sin más ensayos, deja el «Adagio» en libertad, para llegar a la ejecución con la mayor frescura posible. Sólo revisa dos breves pasajes, los 'pizzicati' de la parte intermedia y la primera entrada de la fanfarria de metales. Después, sin más dilaciones, pasa al «Finale».

Apenas hace interrupciones en el movimiento coral. Los músicos están contagiados de su impulso y responden casi telepáticamente a todas las indicaciones de su batuta, sus dedos o sus ojos. Tras la marcha cantada por el tenor, para a la orquesta apenas ha atacado ésta el postludio fugado. «Sin "vibrato", por favor», les pide a los violines. «Debe ser lineal; la fuerza está en la melodía misma, no hay que provocarla artificialmente.» Se produce, instantes después, la repetición de las primeras estrofas de la «Oda a la Alegría» entonadas en forma de marcha rápida por todo el



Giulini y la Orquesta Philharmonia ensayan en el Palau de la Música Catalana.

Coro (compases 543-590), y por vez primera en un concierto en vivo le escucho a una sección de metales apostillar cada final de verso con esas corcheas en 'ff' que tan claramente ha escrito Beethoven en el pentagrama, y que universalmente hacen inaudibles todos los directores, diseño éste, repetido cinco veces, que sólo le había oído nítidamente, en primer plano, a George Szell en su inolvidable versión discográfica. No hay, por otra parte, ni una sola corrección de Giulini a la impecable labor del Coro, magníficamente preparado por Norbert Balatsch. El movimiento, con

esa sorprendente «Coda» casi lenta, en vez de vertiginosa, que Giulini ha «descubierto» para la **Sinfonía**, termina con un aplauso cerrado de todos los músicos, Coro y Orquesta, a su director. Esa noche, 29 de marzo de 1978, en el Palau de la Música de Barcelona, Carlo Maria Giulini tocó la mejor **Sinfonía «Coral»** que a este comentarista le ha sido dado oír en vivo. Pero la crítica del concierto es ya «propiedad», en estas mismas páginas, de mi compañero Fernando Peregrín. El les explicará la magnitud del acontecimiento.

JOSE LUIS PEREZ DE ARTEAGA

LOS CONCIERTOS

EL MOZART DE GIULINI

Puede que Carlo Maria Giulini sea el director de orquesta más artista de la actualidad: artista, como músico «inspirado». No es la exactitud lo que más le preocupa, sino el meollo de la música; por ello no tuerce el gesto cuando escucha en el concierto un leve desajuste, producido por alguna pasajera inatención, en uno de esos lapsos en que deja de marcar, limitándose a articular gestos aparentemente muy imprecisos y de significado indeterminado, pero que, evidentemente, resultan muy expresivos a la Orquesta. El gesto de Giulini no es, como algunas veces se indica, muy elegante, ya que su elevada estatura y su delgadez propician unos ademanes algo aristados; su misma actitud, muy frecuente, de doblar un poco las piernas por las rodillas, no es, ciertamente, muy estética. Pero cada director debe encontrar una forma personal de hacerse entender por los músicos más bien que para satisfacer los ojos del público, al que debe cautivar sólo por medio de sus oídos. Y no hay duda de que Giulini la ha encontrado, ya que esos movimientos, esos ademanes que pueden parecer poco elegantes al espectador transmiten a los músicos de las orquestas sus vivencias sobre la música que han de interpretar con excepcional inmediatez, intensidad y veracidad. Y por ello los gestos de Giulini cumplen inmejorablemente su función, aunque no sean tan elegantes como los de un Maazel o un Markevitch, ni tan expresivos como los de un Bernstein, o tan contagiosos como los de un Kubelik. Insistimos: no es posible encontrar un director con mayor capacidad de transmitir a los músicos lo que él siente, que es cómo deben de tocar, de **traducir** a sonidos su interpretación. Y como Giulini, temperamento mediterráneo inmerso en la gran tradición centro-europea —algo, ciertamente, muy raro—, es artista que se expresa idealmente por medio de esos ademanes en apariencia no máximamente matizados, con los que hace **cantar** a las orquestas literalmente como narié, nos vemos llevados a pensar que su personalidad irradia un poder de sugestión en parte inaprehensible al público, pero de enorme efecto sobre los músicos: ese **magnetismo** inanalizable del que era dueño, en el mayor grado, un Furtwängler. Así es: sus indicaciones no son las de un analista minucioso que destaque todos los detalles, pero su actitud denota su concepción de la obra que dirige, por lo que el público que le siga con atención recibe la imagen y se sumerge enteramente en el sentido primordial de su interpretación.

Sus dos conciertos en Barcelona con el Coro y la Orquesta Philharmonia londinenses podemos calificarlos de **acontecimientos**. Ante todo, hay que destacar el hecho de que en países como el nuestro es sumamente raro el escuchar grandes



Durante la interpretación del Requiem de Mozart.

obras corales con un coro y una orquesta de la máxima altura. Y la auténtica genialidad del director ha galvanizado a los elementos y ha propiciado la consecución de la **obra de arte** interpretativa.

De las cuatro obras dirigidas por Giulini entre ambos días, la menos extraordinaria ha sido, seguramente, la **Sinfonía número 36** de Mozart. La menos extraordinaria, porque, de todas formas, lo ha sido. Es decir, que las otras tres han sido aún más geniales o, al menos, más indiscutibles. Porque, ¿cuántos directores actualmente tienen, en condiciones normales, capacidad de lograr una **Sinfonía «Linz»** de similar entidad? No creo que más allá de dos o tres. Esto debe dar idea de lo menos excepcional de ambos conciertos.

La orquesta empleada no es pequeña, sin ser desmesurada: 40 instrumentos de cuerda (22 violines, ocho violas, seis «cellos» y cuatro contrabajos), más dos oboes, dos fagotes, dos trompas, dos trompetas y los timbales; 49 instrumentistas en total, a los que se añaden, en el **Requiem**, tres trombones y dos clarinetes (y se suprimen los oboes). No son, pues, tan sólo los efectivos de una orquesta de cámara amplia, con la que hoy es muy frecuente interpretar la música de madurez de Mozart, sino sensiblemente más. Pero la cantidad de los músicos no es lo decisivo, sino la forma de tocar, de sonar de éstos: he ahí algo debido al director, realmente acertado, que muestra una comprensión a fondo del estilo; si para Beethoven la orquesta no era mucho más grande (ocho cuerdas más y el viento correspondiente ampliado) que pa-

ra Mozart y Haydn, sí sonó, en cambio, muchísimo más fuerte y de modo bien distinto. Pues en Haydn y Mozart la Orquesta —si se quiere, algo grande— nunca sonó potente, espesa o carente de transparencia, sino todo lo contrario. La Orquesta Philharmonia, que actualmente es una de las primeras de Europa, nos admiró con Giulini por su belleza de sonido y su perfección en todos los grupos de instrumentos (¿Qué destacaríamos?: seguramente, todo.), por su claridad, por el atento escucharse entre sí de los grupos instrumentales, y no menos por la entrega y el entusiasmo con que hacen música. Gracias a Giulini, sonó con cuidadísimo equilibrio y sabia dosificación de los planos e intensidades sonoras.

El concepto que Giulini tiene de Mozart —o, más exactamente, del Mozart de madurez— es básicamente **humanista**. En la **Sinfonía «Linz»** no olvidó, por una parte, ni su sonrisa, su elegancia y su apariencia de impenetrabilidad, ni tampoco, por otra, la contenida pasión interior y el dramatismo presente, pero que huye de manifestarse con aspavientos.

En el **Requiem**, como conviene a esta obra última del compositor (véase RITMO de septiembre de 1975: «Barenboim dirige el **Requiem** de Mozart»), Giulini acentuó su expresión prerromántica y logró de manera genial lo que hay de desolación e incluso de rebeldía en esta música inmortal, sin rebasar jamás el marco propio de la época; es decir, sin menospreciar su **equilibrio**, sin el menor exceso o desmelenamiento —que traicionaría a Mozart—, pero calando con excepcional hondura, con la mayor nobleza, en la in-

KAWAI PIANOS

La elección de la gente que entiende.



Distribuidores en:

Albacete Algeciras Alicante Almendralejo (Badajoz) Al
Cartagena Ciudad Real Córdoba Eibar El P
Lérida Linares Logroño Lu
Oviedo Pampl
Zaragoza

Reporte 2012

tensa expresividad de este postrer mensaje del Mozart hipersensibilizado y angustiado de sus últimos días. El maravilloso acierto de Giulini consistió en esto que acabamos de apuntar, ya que para lograrlo no recurrió a ningún artificio ni a exageración alguna: los **tempi** fueron bastante normales (unos cincuenta y cinco minutos treinta segundos en total), convenientemente contrastados, al igual que la dinámica, entre unos y otros episodios, y dentro de algunos de ellos. Huyó del énfasis excesivo, y sin recurrir a él obtuvo una expresión enormemente emocionante, de resignada desolación, en el «Lacrimosa», sin alargar en calderón ni abusar del **fortissimo** en el acorde final; al contrario, se contuvo y hasta hizo un leve **decrescendo** que retornaba el discurso épico a la intimidad. Inolvidable.

Pueden también destacarse algunos aciertos singulares del director italiano: así, en la fuga final, «Cum sanctis tuis», no repitió sin más la música del «Kyrie», sino que la adecuó muy inteligentemente a las nuevas palabras, sin apenas alterarla. Esto lo consiguió con leves matices difíciles de objetivar: tal vez una velocidad ligeramente mayor y una conclusión algo más grandiosa, pero estas modificaciones descritas no pueden explicar por sí solas el cambio de carácter. Curiosamente, coincidió con lo que Barenboim hace en su disco (única vez que habíamos oído esta «libertad»), al permitirse la acentuación de **piano** a **forte** (compases 42 a 44 y 46 a 48), con el fin de subrayar la inquietud que corresponde al texto.

No queda sino señalar que el cuarteto vocal alcanzó una calidad global muy satisfactoria —cojeando algo por parte del bajo Marius Rintzler, buena voz grave, algo tosca—, con un espléndido nivel en el tenor Werner Hollweg (uno de los poquísimos mozartianos del momento), y más aún en la musical mediosoprano Alfreda Hodgson, y sobresaliendo en el maravilloso arte de canto y la conmovedora sensibilidad de la soprano Helen Donath, en su plenitud.

Acercas del Coro, hemos de manifestar una vez más nuestra mayor admiración y asombro: no hay, seguramente, en todo el mundo un conjunto vocal amplio con semejante cohesión, flexibilidad, musicalidad y capacidad increíble de matices (por ejemplo, los inverosímiles **pianissimi** de

«Salva me, fons pietatis» en el «Rex tremendae» había que oírlos para creerlos).
ANGEL CARRASCOSA ALMAZAN.

UNA «NOVENA» MEMORABLE

La interpretación de la **Novena Sinfonía** de Beethoven ha marcado, sin lugar a dudas, el punto de mayor calidad artística de estos conciertos de Carlo Maria Giulini en el Palau de la Música Catalana. Decir en unas cuantas líneas la enorme impresión que me ha causado la genial exposición del maestro italiano de la partitura beethoveniana es tarea nada fácil. Se me permitirá, pues, que recurra al recuerdo de experiencias pasadas, y que sitúe la habida el pasado 29 de marzo en Barcelona a la altura de las más grandes e inolvidables.

No era ésta la primera vez que veía a Giulini dirigir la **Novena**. Incluso en mi discoteca figura su grabación de esta obra, realizada hace ya más de cinco años por la EMI. Aun siendo grande mi estima hacia estas interpretaciones anteriores, bastante simultáneas entre sí, a la luz de esta última no tengo por menos que considerarlas netamente inferiores. ¿Se puede afirmar, por lo tanto, que ello es debido a que Giulini posee ahora una concepción distinta de la obra? Si aceptamos como distinta una concepción más profunda, más madura, que incorpora nuevos y más ricos elementos, entonces la respuesta tendrá que ser positiva. Pero —y esto es una impresión muy personal— creo que existe un nexo de unión entre las distintas interpretaciones de Giulini de la **Novena** que he podido conocer. En todas ellas he tenido siempre la sensación de asistir a la búsqueda de una solución final a las dudas y dificultades que plantea todo proceso de realización humana, en general, y de creación artística en particular. Ahora bien, lo que hace de esta **Novena**, de Barcelona, algo único es la fuerza dramática con que está expresada esta idea y el enorme sentido de inmediatez física alcanzado. Giulini nos muestra cómo detrás del gesto universal y cósmico del compositor, detrás de su idealismo sublime en búsqueda de una expresión de la **alegría** —o de la **libertad**, ya que no está claro si Beethoven deseaba significar uno u otro concepto— humana hay una dura lucha física con el

lenguaje, con los elementos formales de la estética musical, no siempre favorable al genio de Bonn. Por ello, y siempre que nos atengamos a lo escrito en la partitura, sin acallar ni mitigar ninguna voz, el «Finale» de la **Sinfonía** puede ser, como lo fue en manos de Giulini, una sublime y poderosa fanfarria musical, expresión de la incontrolada alegría de sentirse vivo y libre, que nace de las entrañas más profundas y elementales del ser humano, o un párrafo ampuloso, emborronado, chabacanamente ruidoso.

El que el acento de este comentario haya discurrido hacia el último movimiento, donde Giulini logró una unidad dramática del conjunto de los distintos episodios de tan diferente carácter, tonalidad y «tempo», no quita que considere increíble, y así lo haga notar, la tensión alcanzada en el «Allegro» inicial, llevado con cierta lentitud, pero con absoluta coherencia, o que destaque la brillantez y energía del «Scherzo» —cuya repetición de la segunda parte se omitió—, con magistral empleo de los timbales y con un «Trío» realmente delicioso, de extraordinario sabor vienés, o el frescor «cantabile» del «Adagio», comparativamente el movimiento de «tempo» más vivo. Podría seguir a lo largo de muchas más líneas destacando detalles —como podrían ser las duraciones de los movimientos, que ofrezco aquí, no sin advertir nuevamente al lector el valor relativo que tienen: dieciocho minutos diez segundos; trece minutos; dieciséis minutos treinta segundos y veintiséis minutos diez segundos, respectivamente, sin que por ello agotara la gran riqueza expresiva lograda por Giulini, dentro de la —para mí— interpretación más fiel al espíritu y a la forma de esta sinfonía. Me es difícil, a este respecto, pensar en otra batuta que hoy día pueda ofrecernos una exposición tan absolutamente convincente del universo espiritual y físico del Hombre que encierra la **Novena**, con fidelidad absoluta al lenguaje en que lo expresó Beethoven.

La Orquesta y Coro Philharmonia estuvieron a la altura del director italiano, respondiendo maravillosamente a sus indicaciones. La labor realizada por Carl Pini, concertino de la Orquesta, en la renovación de la sección de la cuerda está dando ya frutos altamente positivos: el sonido de la cuerda de la Philharmonia vuelve a ser el de los dorados años klempereianos. De las demás secciones de la Orquesta es difícil decir algo sin recurrir a la exclamación admirativa. Por su parte, del Coro poco tengo que añadir a lo ya dicho más arriba; oír a las sopranos mantener (sin gritar, ¡cantando!) durante casi una quincena de compases el La agudo (en la doble fuga «Seid umschlungen») es una auténtica gloria.

El cuarteto solista fue el mismo que intervino en el **Requiem**, de Mozart, del día anterior. Me gustó especialmente en la **Novena** Helen Donath, estando Alfreda Hodgson y Werner Hollweg casi a tan alto nivel interpretativo. Sólo Marius Rintzler representó un ligero descenso en la calidad general.

El programa se había abierto con la **Sinfonía número 94 («Sorpresa»)**, de Haydn, muy bellamente expuesta, luminosa, con «tempi» amplios, aunque siempre llenos de vida, que fue un adecuado anticipo de la apoteosis lograda con la **Novena**. Pensando en la perfección con que Giulini puede traducir hoy estas obras, uno no puede por menos que considerar grandemente fecundos los años de contacto del director italiano con el mundo artístico, humano y musical de Viena.—
FERNANDO PEREGRIN GUTIERREZ.



Novena sinfonía de Beethoven. Obsérvese la posición del cuarteto solista, integrado en el Coro.

Del 10 al 12 de Noviembre de 1978, en Tokio

Lugar: Auditorio «Nippon Budokan Hall», de Tokio.

Organizado por Yamaha Music Foundation. Con el auspicio del Ministerio de Asuntos Extranjeros del Japón y el Gobierno Metropolitano de Tokio, Japan Air Lines, Nippon Gakki Co., Ltd. y Yamaha Motor Co., Ltd.

INFORMACION Y REGLAMENTOS

Normas de inscripción

- Cada canción participante deberá ser inédita y no debe haber sido publicada ni presentada al público con anterioridad a este certamen. Tampoco podrá ser publicada, si es elegida como finalista, antes de las siguientes fechas:
 - 13 de noviembre de 1978, en Japón.
 - 1.º de octubre de 1978, en otros países excluyendo Japón.

- Cada solicitud deberá estar acompañada de la documentación mencionada en los siguientes párrafos. La falta de alguna de ellas causará automáticamente la descalificación de la composición concursante:
 - Una copia del formulario oficial de inscripción, debidamente llenado y formado según las indicaciones, fotos profesionales y antecedentes personales del/los compositor/es y del/los cantante/s. El aspirante deberá tomar una decisión definitiva sobre quién será el intérprete oficial cuando el formulario de inscripción sea llenado. Cualquier tipo de cambios con respecto al/los cantante/s causará la descalificación.

- Una copia del formulario oficial de inscripción, debidamente llenado y formado según las indicaciones, fotos profesionales y antecedentes personales del/los compositor/es y del/los cantante/s. El aspirante deberá tomar una decisión definitiva sobre quién será el intérprete oficial cuando el formulario de inscripción sea llenado. Cualquier tipo de cambios con respecto al/los cantante/s causará la descalificación.

NOTA: Se solicita al participante, acompañar el formulario de inscripción con la mayor cantidad posible de material promocional.

- Un ejemplar de la canción participante, grabada en la cinta abierta con una velocidad de 7 1/2 pulgadas por segundo (19 centímetros por segundo), preferentemente en dos pistas.
- Una copia de la partitura vocal y de la letra en su idioma original.
- Una copia de la letra traducida al inglés.

- Anexos
 - Cada solicitante podrá presentar un número ilimitado de canciones (grabadas en forma separada, cada una con su correspondiente solicitud de inscripción, firmas, etc.).
 - No se requiere que el/los compositor/es y el/los cantante/s sea/n de la misma nacionalidad.

- La solicitud y sus agregados deberán ser enviados a:

Festival Committee '78
Yamaha Music Foundation
3-24-22, Shimomeguro, Meguro-Ku, Tokyo 153, Japón

En caso de que se requiera mayor información, podrán dirigirse a:

Sr. Akio Iijima, Director del Festival
Sr. Koji Osawa, Secretario general
Sr. Shin'ichi Sekimoto, Asistente del Secretario general
Telex 246-6571 YAMAHA J
Cables: WORLDFESTIVAL TOKYO
Teléfono: (03) 719-3101

Cierre de inscripción: 15 de julio de 1978

Una vez presentada la solicitud, ésta no será reintegrada al interesado bajo ningún concepto.

Calificación

- Los resultados de la calificación serán anunciados, a más tardar, el 1.º de septiembre de 1978. Solamente serán notificados, en el transcurso del mes de agosto de 1978, aquellos cuyas solicitudes han sido calificadas en la selección final. Se basará dicha selección en el mérito musical, e incluirá también la calidad de la composición, la letra, la interpretación y los arreglos mu-

sicales como factores determinantes de su aceptación.

Puesta en escena

- Una vez notificado el solicitante de su participación en el Festival, deberá enviar por su cuenta el arreglo musical para la orquesta, con partituras individuales para cada instrumento, antes del **30 de septiembre de 1978**.
- La Orquesta cuyo nombre es Yamaha World Pops Orchestra, acompañará a los intérpretes y estará a cargo del organizador. Los detalles sobre la instrumentación serán dados a conocer junto con la notificación de calificación.
- El orden de actuación en escena será determinado por sorteo a cargo del Comité del Festival.

Fallo

- Todas las composiciones e interpretaciones elegidas serán juzgadas por el Comité especial de Jurados, cuyos miembros serán seleccionados entre el público en general.
- Los Jurados tendrán completa libertad en su fallo, y las decisiones del Comité serán inapelables.

Premios

- Habrará dos grandes premios; uno para la mejor canción extranjera, y otro para la mejor canción japonesa. Además habrá varios premios para las canciones distinguidas. Se otorgará también un premio a la mejor interpretación y premios para algunas interpretaciones distinguidas.

Los premios son:

- Gran Premio: US\$ 5.000,— una medalla de oro y un Diploma de Honor (para el/los compositor/es y el/los cantante/s).
- Canción Distinguida: US\$ 1.000,— una medalla de plata y un Diploma de Honor (para el/los compositor/es y el/los cantante/s).
- La Mejor Interpretación: US\$ 2.000,— una medalla de oro y un Diploma de Honor (para el/los intérprete/s solamente).
- Interpretación Distinguida: US\$ 500,— una medalla de plata y un Diploma de Honor (para el/los intérprete/s solamente).

NOTA:

- Varios premios donados por las Empresas patrocinadoras serán otorgados por el Comité del Festival.
- Los premios en efectivo anteriormente mencionados incluyen impuestos, y serán abonados al firmante de la solicitud de inscripción en representación del grupo o conjunto ganador.
- Los premios en efectivo no serán entregados en Japón, debido a una reglamentación del Gobierno japonés.

Gastos

- El organizador se hará cargo de los pasajes aéreos de ida y vuelta, así como los gastos del hotel con alimentos para dos personas, incluyendo el/los cantante/s, desde el **6 de noviembre hasta el 13 de noviembre de 1978**.

Derechos del organizador

- Yamaha Music Foundation se reserva los derechos de autor de las canciones participantes.
- Yamaha se reserva los siguientes derechos en todo el mundo:
 - Derecho exclusivo de difusión por radio y/o televisión, y de facultar a terceros la difusión del Festival por los mismos medios.
 - Derecho exclusivo de producir y distribuir toda película documental o «videotapes» del Festival.
 - Derecho de poner en circulación un

disco conmemoratorio, grabado en vivo, de las interpretaciones realizadas en dicho Festival.

- Derecho de utilizar o permitir a terceros hacer uso de cualquiera de los materiales suministrados por los participantes, incluyendo nombres, fotografías, antecedentes y voces de los intérpretes.

- La venta de discos de las canciones participantes estará sujeta al consentimiento del Comité del Festival. Yamaha se reservará los derechos de grabación de dichas canciones en Japón.

NOTA: Referirse a «Normas de inscripción», párrafo 1.

Otros

- Todos los participantes deberán tener en cuenta el itinerario preparado por el organizador para conciertos, ensayos y posibles actuaciones en televisión y radio, conferencias de prensa, etc. Asimismo los concursantes deberán prolongar su estadía en Japón, después del período establecido, para conciertos, presentaciones, conferencias de prensa, etc., si Yamaha lo solicita.

- De todos los concursantes serán seleccionados algunos para participar en los Conciertos de Gala del World Popular Song Festival Highlight, que se llevarán a cabo en cinco ciudades importantes del Japón, entre el 14 y el 26 de noviembre de 1978. Los elegidos serán los siguientes:

- Los ganadores del Gran Premio del Festival 1978.
- Los ganadores del premio La Mejor Interpretación en el Festival de 1978.
- Otros intérpretes destacados, cuya participación será solicitada por el Comité del Festival.

Los detalles concernientes a los Conciertos de Gala «Highlight» serán dados a conocer a continuación del anuncio oficial de concursantes clasificados para el Festival.

- Todo otro gasto que no sean los especificados en la cláusula 12 de «Gastos» no serán abonados a los participantes.

- Toda correspondencia concerniente al Festival deberá estar redactada exclusivamente en inglés.

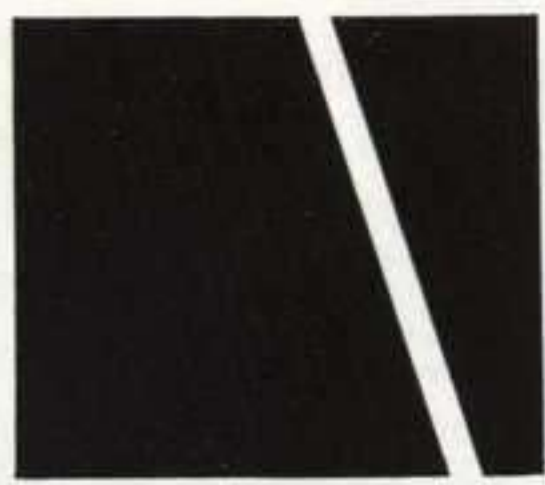
- Yamaha se reserva los derechos de modificar las presentes normas y reglamentaciones, en cuyo caso serán notificadas a los participantes inmediatamente.

- En caso de una solicitud proveniente de un país en el cual se celebra un Certamen Nacional autorizado por el Comité del Festival, la misma deberá ser enviada a través del respectivo Festival.

- NOTA: En caso de cualquier violación de la cláusula número 1 el participante se verá obligado a reembolsar a Yamaha la cantidad total de los gastos en que ésta haya tenido que incurrir por concepto de su participación.

**World
Popular Song
Festival
in Tokyo
'78**





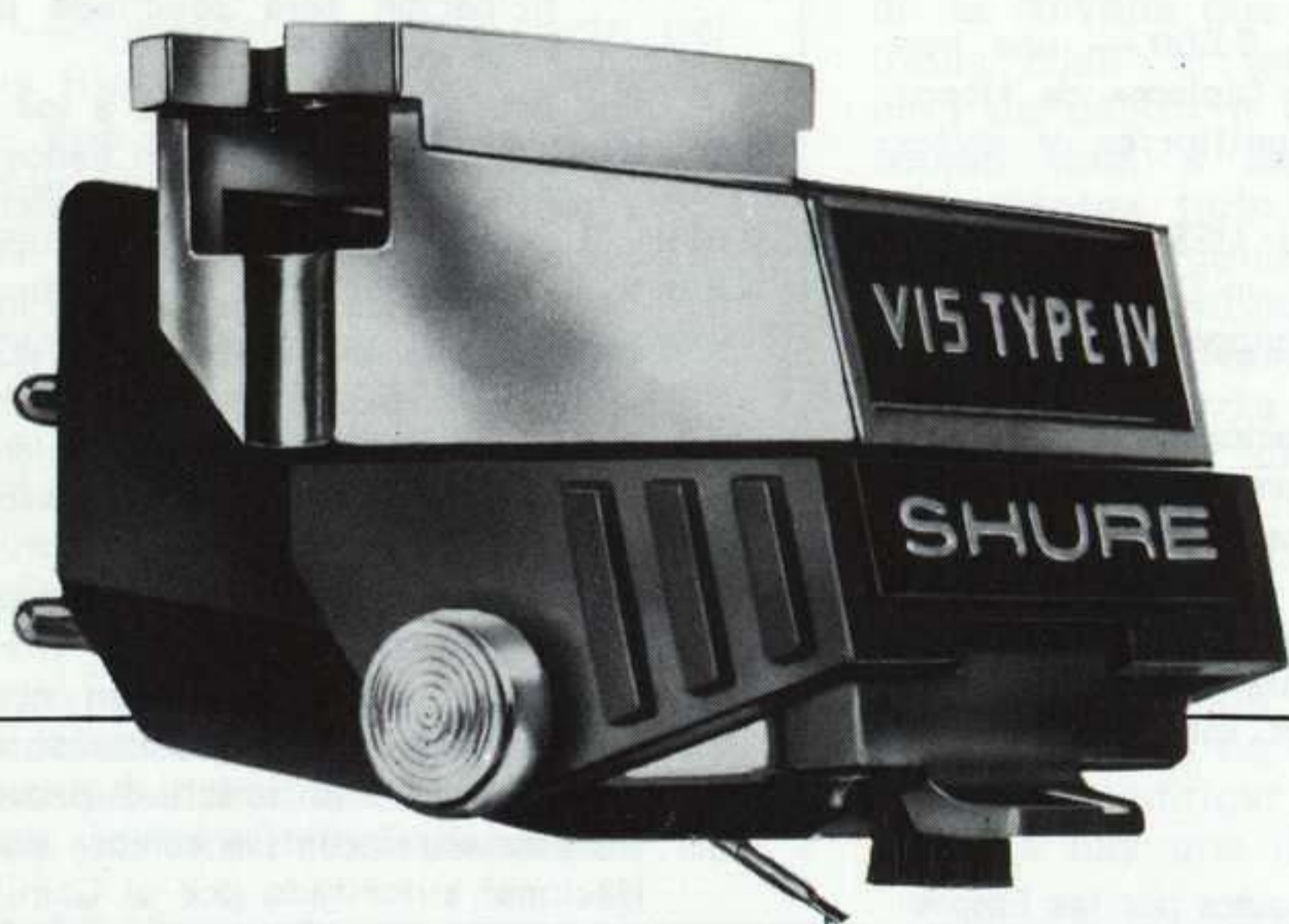
Comprobado: ¡la IV ofrece más... mucho más!

Nueva

Shure V15 Type IV

**SUPER
TRACK IV**

Cápsula magnética estereofónica

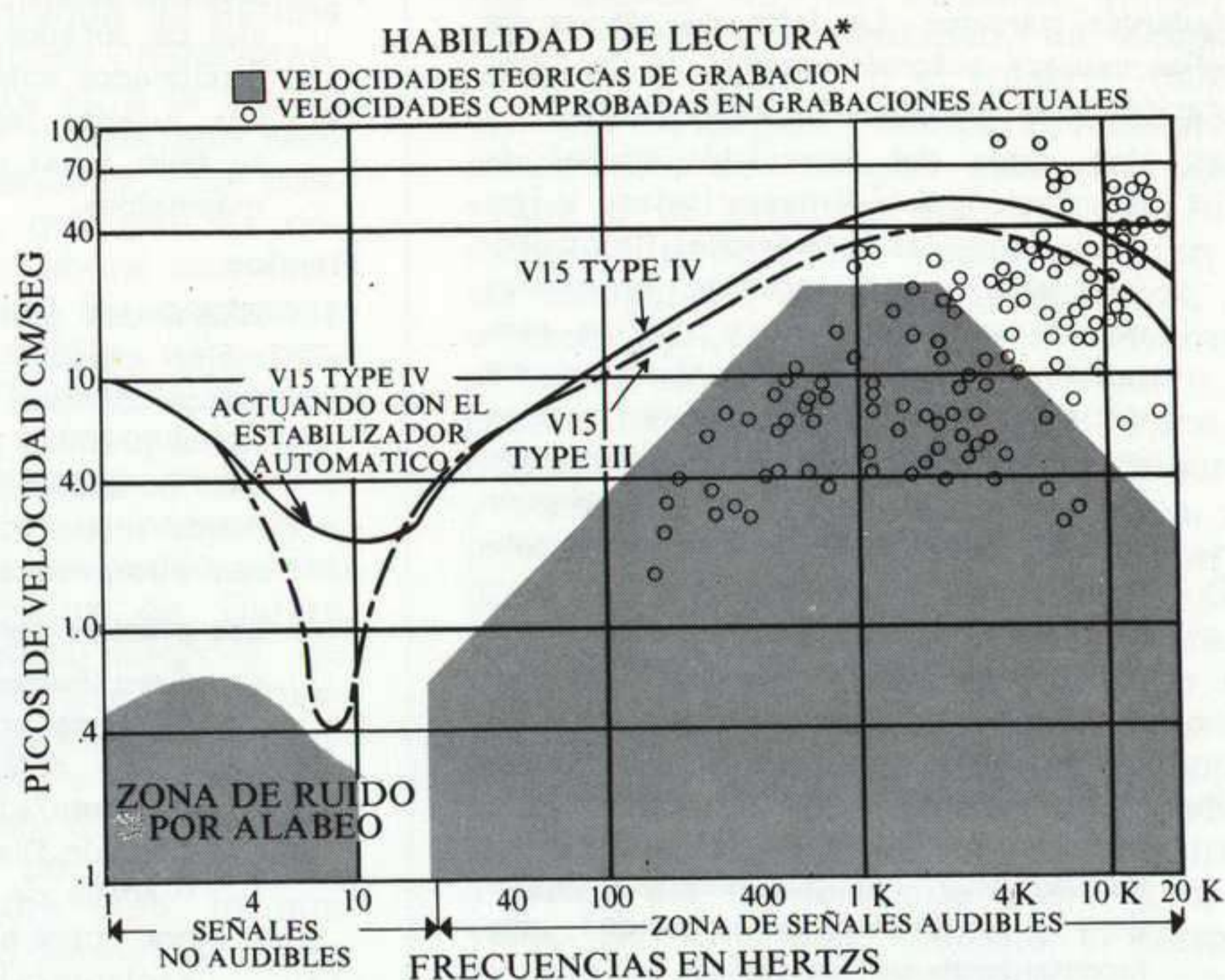


La creación de la nueva V15 Type IV es un gran logro de la tecnología de la innovación. El desafío era diseñar una cápsula que superara a las existentes en transparencia musical, excelencia técnica y uniformidad. La investigación sin precedentes y el rigor en el diseño que durante varios años abordaron este desafío, han fructificado en un elemento lector que supera, de un modo apreciable, las realizaciones anteriores y no sólo en un aspecto, sino en su totalidad.

De hecho, esta cápsula ha superado cada uno de los problemas, extremadamente difíciles, de la reproducción de la música y que no habían encontrado solución. Por encima de todo, ésta es una cápsula eminentemente musical; es una delicia para el oído crítico, indiferente al contenido del programa o a las exigentes demandas de las grabaciones técnicamente más avanzadas de hoy día.

LA V15 TYPE IV OFRECE:

- Una habilidad de lectura mejorada y demostrable, en todo el espectro audible y muy especialmente en las zonas más críticas: las frecuencias agudas y medias.



* Habilidad del conjunto -cápsula V15 TYPE IV/brazo SME 3009- a 1 gr. de fuerza de apoyo.

- La lectura, estabilizada dinámicamente, supera los problemas causados por la deformación del disco (alabeo), tales como: fluctuación de la fuerza de apoyo, variaciones del ángulo de lectura y lloriqueo (wow).
- La neutralización electrostática de la superficie del disco elimina tres problemas diferentes: las descargas de la corriente estática, la atracción electrostática de la cápsula hacia el disco y la atracción del polvo hacia el disco.
- Un sistema efectivo de eliminar polvo y suciedad.
- La configuración hiperelíptica de la punta de la aguja, reduce tanto la distorsión armónica como la de intermodulación.
- Respuesta plana, comprobada individualmente, en 1 dB.
- Se ha disminuido la masa efectiva del elemento móvil, lo que repercute en la reducción de la impedancia tanto mecánica como dinámica, y en alcanzar unos resultados sobresalientes en ligerísimas fuerzas de apoyo.

Para más información sobre esta notable cápsula, solicítenos el folleto de la V15 Type IV (referencia AL 569) y conozca usted mismo en qué cima tan alta ha colocado, la investigación y desarrollo de Shure, la norma de calidad.



Distribuye en España VIETA AUDIO ELECTRONICA, S.A.
Bolivia, 239 - BARCELONA - ESPAÑA

Por **ALFREDO OROZCO**

ENSAYO DE REPERTORIO ALTA FIDELIDAD (I)

Aunque RITMO no es una publicación sobre Alta Fidelidad, sino sobre música, me ha parecido aconsejable, dentro de esta sección, ofrecer a sus lectores una panorámica general de lo que presenta el mercado del sonido al día de hoy. Naturalmente, la relación que ofrecemos no tiene un carácter totalmente exhaustivo, pero sí ofrece, a mi juicio, lo más significativo e interesante dentro de las diferentes gamas de componentes. Por razones obvias, y porque resulta totalmente imposible, he tenido que abstenerme de emitir juicio de valor alguno en torno a la calidad e índice de prestaciones de cada aparato. Sí se recoge, en cambio, en algunos casos algún comentario de tipo muy general en torno al fabricante respectivo. Dentro del método de confección de este pequeño catálogo me he permitido incluir algunas gamas de componentes que no figuran actualmente en el mercado español, pero que muy bien podrían figurar, dada su calidad y prestigio. Resulta obvio vaticinar qué repertorios como el que ahora recogemos habrán, forzosamente, de ser repetidos en el futuro, dado el carácter de evolución incesante, y en algunos casos vertiginoso, de este mercado, en el que existen marcas que renuevan sus gamas con relativa frecuencia.

El método empleado para la confección de este repertorio ha sido el de relacionar las diferentes marcas por orden alfabético, recogiendo, dentro de cada una de ellas, los diferentes tipos de cada grupo de componentes de los que produce la firma respectiva. En todos los casos en que esto es posible se facilita algún dato de carácter básico en torno a las características del aparato de referencia. Así, en los amplificadores se especifica la potencia de salida; en las cajas acústicas se especifica el número de vías; en los magnetofonos a carrete abierto, las velocidades de que consta, etc. La confección de este repertorio ha sido realizada al nivel del mes de marzo de 1978; por lo tanto, puede considerarse bastante actual.

3A (FRANCIA)

Amplificadores

Allegro 100	100 w.
Alpha's 300	2 x 110 w.
Arpege 300	Preamplificador

Cajas acústicas

Alphase	2 vías
Apogee	2 »
Auditorio	3 »
Allegretto	3 »
Apogee monitor	3 »
Adagio Infini	3 »
Arioso monitor	3 »
Andante control	3 »
(con etapa de potencia incorporada)	
Andante lineaire	3 »
(con etapa de potencia incorporada)	
Master control	3 »
(con etapa de potencia incorporada)	

Andante 4 vías
(con etapa de potencia incorporada)

ACCUPHASE (JAPON)

En Japón hablar de Accuphase es hacer referencia a una perfección absoluta en materia de circuitos. El amplificador modelo M60 ha obtenido el premio, en 1977, de los audiófilos japoneses por sus elevadas prestaciones y su nivel musical de escucha.

Amplificadores

E202	2 x 100 w.
P250	2 x 100 w.
(etapa de potencia)	
P300	2 x 150 w.
(etapa de potencia)	
M60	300 w.
(mono)	
C200	Preamplificador.

Sintonizadores

T101	FM
T100	AM/FM
(uno de los mejores sintonizadores del mercado)	

Ecuador

C220.

AR (Acoustic Research) (ESTADOS UNIDOS)

Uno de los «grandes» en la fabricación de altavoces y cajas acústicas y «pionero» máximo del sistema llamado de «suspensión acústica». En otro tiempo lanzó al mercado un modelo de amplificador y otro de receptor que tuvieron la mejor acogida por el público, por su gran sencillez y magníficas prestaciones. Actualmente su gama se reduce a un amplio grupo de cajas acústicas y un modelo de plataforma giradiscos con brazo incorporado (AR 77).

Cajas acústicas

AR18	2 vías
AR17	2 »
AR15	2 »
AR14	2 »
AR12	3 »
AR11	3 »
AR10 Pi	3 »
AR9	4 »

(el modelo más avanzado de la marca)

Giradiscos con brazo

AR77 (sistema de transmisión por correa).

ADC (ESTADOS UNIDOS)

Firma especializada básicamente en cápsulas lectoras, aunque también ha realizado algunas incursiones en el campo de las cajas acústicas.

Cápsulas

ZLM.
XLM MKIII.
VLM MKIII.

QLM36MKIII.
QLM33MKIII.
QLM32MKIII.
QLM30MKIII.

Brazos fonocaptore

LMS1.
LMS2.

Ecuadores

SS1.
SS2.

ADVENT (ESTADOS UNIDOS)

Firma especializada básicamente en cajas acústicas, bajo la actual dirección de Henry Kloss, uno de los apóstoles del sistema de «suspensión acústica» en los Estados Unidos. Las cajas se caracterizan básicamente por una excelente respuesta en el registro grave y un buen comportamiento en la reproducción de transitorios.

Cajas acústicas

A400	2 vías
A3	2 »
A2	2 »
Smaller	2 »
New	2 »
New Luxe	2 »
New Advent	2 »

AIWA (JAPON)

Receivers

AX7400	2 x 25 w.
AX7550	2 x 33 w.
AX7600	2 x 40 w.

Plataformas giradiscos

AP2200: Sistema de transmisión directa.
AP2500: Sistema de transmisión directa.

Sistemas compactos

AF3060	2 x 24 w.
AF3090	2 x 33 w.
AF5050	2 x 12 w.
AF5080	2 x 24 w.
AF5090	2 x 25 w.

Magnetófonos a «cassette»

AD1250.
AD1600.
AD1800.
AD6300.
AD6400.
AD6550.
AD6800.

AKAI (JAPON)

Se trata de uno de los «pioneros» nipones de la grabación magnetofónica, que anteriormente ha ampliado sus actividades a otros campos de componentes.

Amplificadores

AM2200	2 x 20 w.
AM2400	2 x 40 w.
AM2600	2 x 60 w.
AM2800	2 x 80 w.

Receptores

AT2200	2 x 20 w.
AT2400	2 x 40 w.
AT2600	2 x 60 w.

Pletinas a «cassette»

CS702D.
CS705.
CS707.
GXC710D.
GXC730.
GXC740.
G760.
G570 (tope de gama).

Magnetófonos a carrete abierto

400DSMKII	9,5/19
GX215D	"
400DB	"
GX230	"
GX270	"
GX630	"
GX630D Pro	"
GX630DB	"
GX650D	9,5/19/38
GX630Dss	9,5/19
(Cuadrafónico)	

Equipos compactos

AC3500L	2 x 25 w.
AC3800	2 x 25 w.

Cajas acústicas

SR10/25	2 vías
SR10/40	3 "
RS10/50	3 "
SR10/80	3 "
SW177	3 "
SW30	1 "
SW35	1 "

ALLISON (ESTADOS UNIDOS)

Firma americana especializada exclusivamente en cajas acústicas de gran éxito y espléndida musicalidad. El responsable de las realizaciones técnicas de la firma es Roy Allison, uno de los más hábiles investigadores americanos en materia de altavoces.

Cajas acústicas

Model One	3 vías
Model Two	3 "
Model Three	3 "
Model Four	2 "

ALTEC LANSING (ESTADOS UNIDOS)

La firma Altec está íntimamente ligada al desarrollo del cine sonoro, y en el campo de la Alta Fidelidad su especialidad ha sido siempre la caja acústica, algunos de cuyos modelos han devenido clásicos.

Cajas acústicas

Model One	2 vías
Model Three	2 "
Model Five	2 "
Model Seven	3 "
Model Nine	3 "
Santana H	2 "
Model 15	2 "
Model 17	2 "
Model 19	2 "

Amplificadores

9440 A	2 x 400 w.
9477	100 w. (Mono)

AMCROM (ESTADOS UNIDOS)

Se trata de un especialista en unidades de amplificación de alto nivel, con destacadas características de robustez y seguridad, lo que determina un amplio uso en el campo profesional.

Amplificadores

DC 300A	2 x 200 w.
D 150A	2 x 100 w.
D 60	2 x 40 w.
IC 150	Preamplificador

ARISTON (INGLATERRA)

Una de las grandes ausencias del mercado español. La aportación de Ariston al campo de la Alta Fidelidad se reduce a un solo componente, la plataforma giradiscos RD 11S, que constituye una de las referencias del género y un componente verdaderamente excepcional, enormemente cotizado y apreciado por los audiófilos de todo el mundo. La RD 11S se suministra sin brazo. Obviamente, requiere y merece un brazo de alta calidad tipo **SME, Audio-craft** o algo por el estilo.

AUDIOCRAFT (JAPON)

Firma especializada básicamente en brazos de lectura y algún que otro componente de alta definición. Catálogo muy corto, pero todo él dentro de la aristocracia de la Alta Fidelidad.

Cápsula

AC 10E

Brazos de lectura

AC 300.
AC 400.

Preamplificador

AC 3001 (Circuitos basados en el famoso esquema Kaneda, una de las referencias del género).

AUDIOPULSE (ESTADOS UNIDOS)

Es una joven firma americana especializada en la fabricación de componentes para «moldear» el sonido, que dispone actualmente de dos unidades de ajuste de reverberación, un equalizador con reductor de ruido incorporado (MXR) y una unidad de expansión y compresión del sonido. Alta cotización de estos aparatos.

AUDIOTECHNICA (JAPON)

La famosa firma japonesa de cápsulas fonocaptoras emplea actualmente la técnica de imán móvil en V para una mejor adaptación de la aguja al surco del disco. Esta marca ha conseguido también un alto nivel en materia de auriculares.

Cápsulas

AT 936.
AT11
AT12XE
AT13EA
AT15SA
AT20SLA (tope de gama).

Brazos de lectura

AT1005
AT1009

Auriculares

ATH1 (Electrodinámico).
ATH3 (Electrodinámico).
ATH4 (Electrodinámico).
ATH7 (Electrostático).
ATH8 (Electrostático).

AUDIO RESEARCH (ESTADOS UNIDOS)

Firma de alto nivel empleando módulos analógicos en sus amplificadores. Ha sido de las últimas en pasar del sistema de válvulas al de transistores. Material muy cotizado a nivel de audiófilos.

Amplificadores

D100A	2 x 100 w.
D350	2 x 350 w.
SP4A (Preamplificador).	
SP5 (Preamplificador).	
MCP1 (Preamplificador para cápsulas de bobina móvil).	

BANG-OLUFSEN (DINAMARCA)

Uno de los más bellos y originales estilos de diseño en Alta Fidelidad, con una gran calidad de prestaciones. Se trata de un orgullo de la industria del sonido europea.

Receptores (Beomasters)

1500	2 x 25 w.
1100	2 x 22 w.
1900	2 x 30 w.
2400	2 x 30 w.
2200	2 x 40 w.
4400	2 x 75 w.

Compactos (Beocenters)

2800	2 x 22 w.
3300	2 x 40 w.
4600	2 x 25 w.

Cajas acústicas (Reovox)

S25	2 vías
S35	2 "
S45	3 "
S75	4 "
M75	4 "
M100	5 "

Plataformas giradiscos (Beogram)

0102 (Sistema de transmisión por co-
rrea).
19102 (Sistema de transmisión por co-
rrea).
4002 (Sistema de transmisión por co-
rrea).

Cápsulas

MMC3000.
MMC4000.
MMC5000.
MMC6000.

Auricular

U70 (Electrodinámico).

BASF (ALEMANIA)

Amplificadores

84-25	2 x 25 w.
84-40	2 x 40 w.
84-30	2 x 30 w.
84-50	2 x 50 w.

Cajas acústicas

83-30	2 vías
83-45	3 "
83-50	3 "
83-60	3 "

Plataforma giradiscos

C8120 (Sistema de transmisión por co-
rrea).

Pletinas a cassette

8210.
8002.
8235.

BOSE (ESTADOS UNIDOS)

Lo más representativo de la marca son sus cajas acústicas, producto de las investigaciones del Dr. Bose en materia de reflexión acústica.

Amplificadores

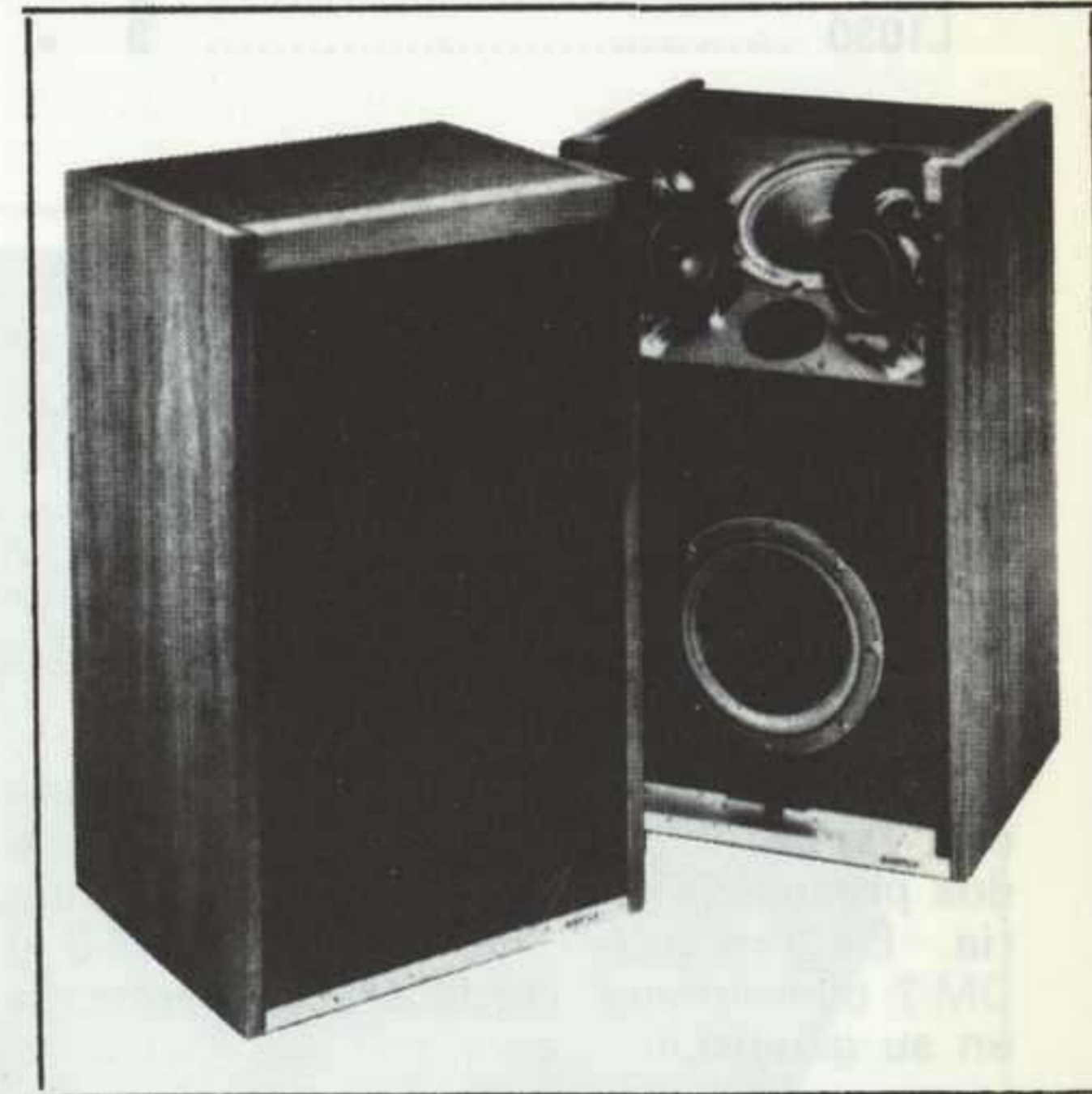
Bose 1801	2 x 250 w.
Bose 1800	2 x 300 w.
Bose 4401 (Preamplificador).	



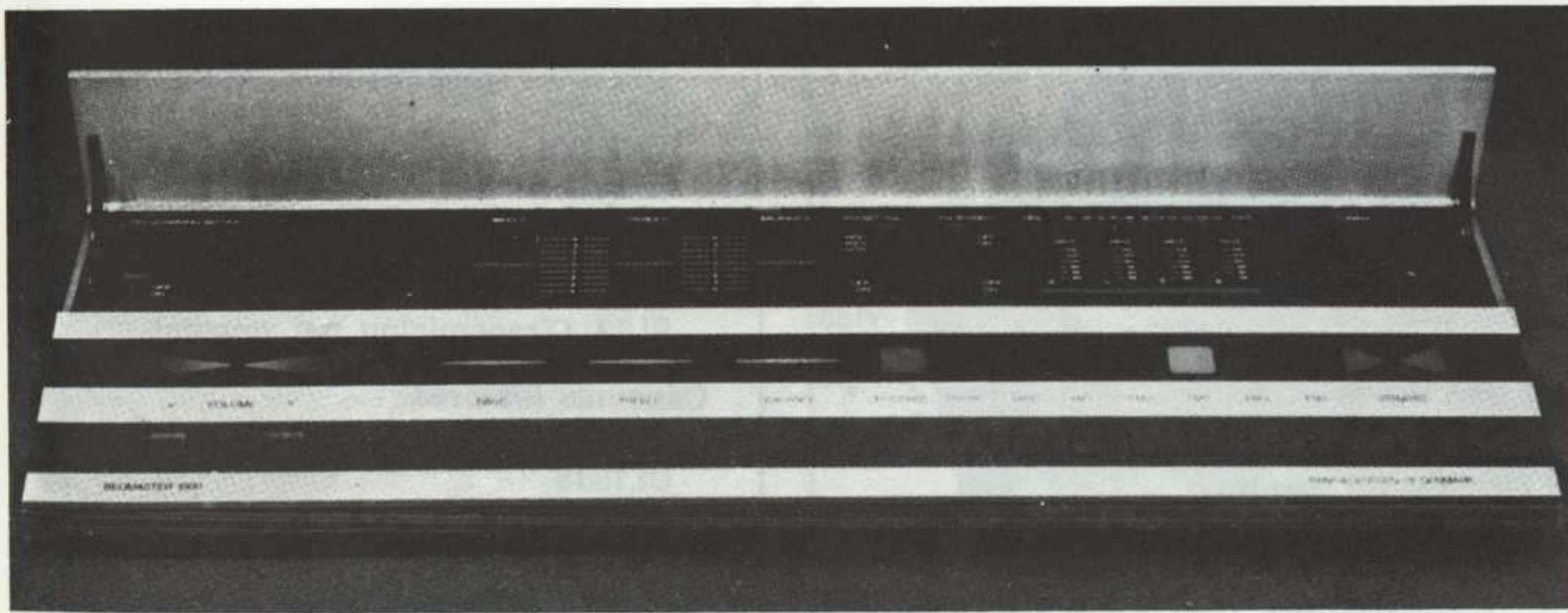
AURICULAR AUDIOTECNICA ATH 4



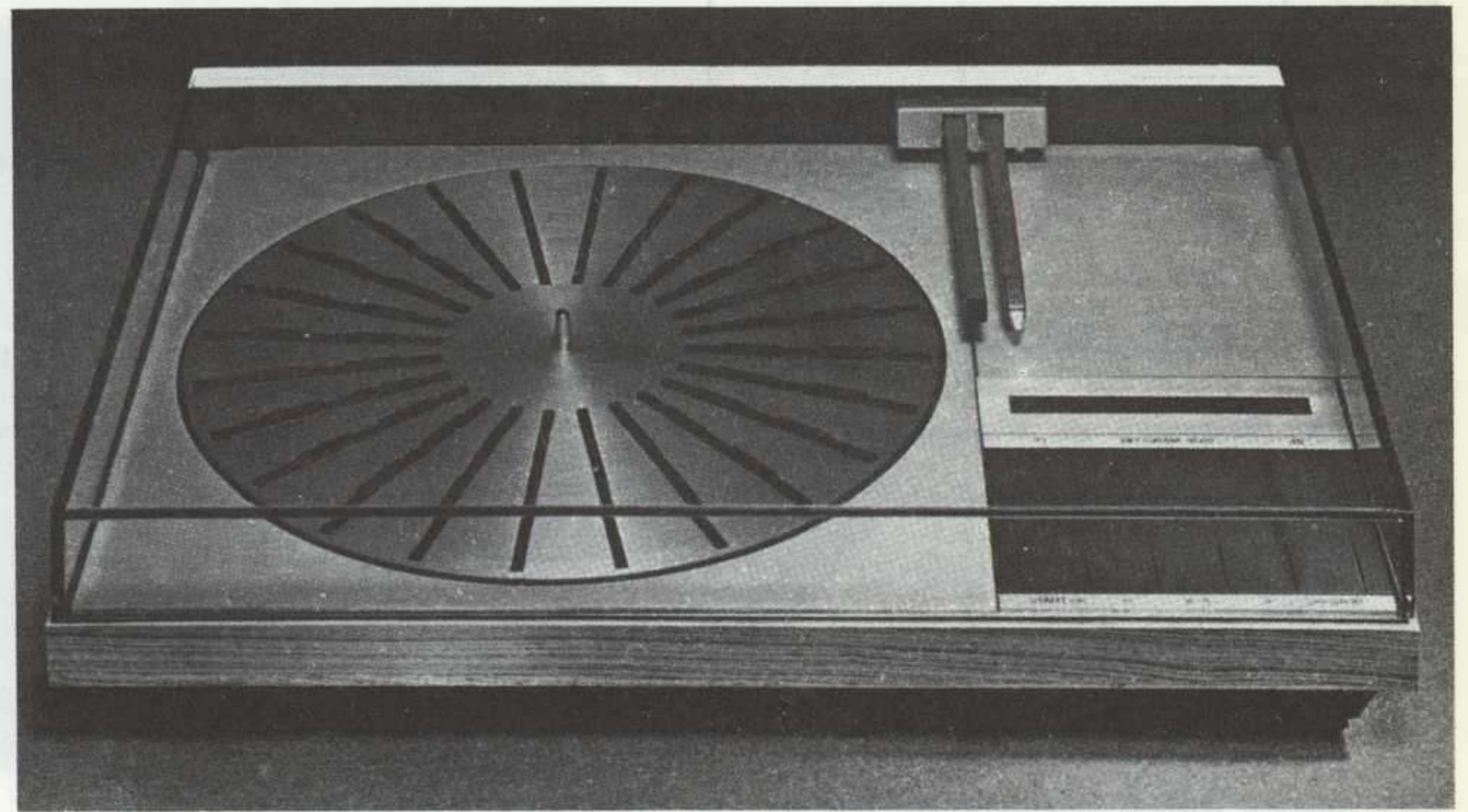
AUDIO RESEARCH D 350



BOSE 601



DOS DE LOS FINOS PRODUCTOS BANG-OLUFSEN: BEOMASTER 1900 (arriba) Y BEOGRAM 4002 (abajo)



Cajas acústicas

301	2 vías
501	3 »
601	6 »
901 (Serie III)	9 »

(Una frontal y ocho traseras).

BRAUN (ALEMANIA)**Plataformas giradiscos**

PS550 (Sistema de transmisión por correa).
PS550S (Sistema de transmisión por correa).
PDS550 (Transmisión directa).

Auricular

KH500 (Electrodinámico).

Equipos compactos

P4000	2 x 50 w.
C4000	2 x 50 w.
PC4000	2 x 50 w.

Cajas acústicas

L100	2 vías
L200	2 »
L300	3 »
L530S	3 »
L530	3 »
L630	3 »
L730	3 »
L830	3 »
L1030	3 »

Pletina a cassette

TGC450.

Receptores

Regie 450F	2 x 30 w.
» 450S	2 x 45 w.
» 525	2 x 50 w.
» 528	2 x 50 w.
» 530	2 x 50 w.
» 550	2 x 70 w.

BOWER-WILKINS (INGLATERRA)

Especialidad exclusiva en cajas acústicas, producto de uno de los más elaborados procesos de investigación en la materia. En particular, los modelos DM-6 y DM-7 constituyen verdaderas referencias en su género.

Cajas acústicas

DM-6	2 vías
DM-7	2 »
DM-4	3 »
DM-5	2 »

CAMBRIDGE (INGLATERRA)**Amplificador**

P80	2 x 40 w.
-----------	-----------

Sintonizador

T75X.

Cajas acústicas

L30F	2 vías
L30W	2 »
L30WR	2 »
TL200	4 »

C.E.C. (JAPON)**Plataformas giradiscos**

BD2200 (Sistemas de transmisión por correa).
BD3200 (Sistema de transmisión por correa).
BD5200 (Sistema de transmisión por correa).
DD (Sistema de transmisión directa).

CELESTION (INGLATERRA)

Célebre fabricante inglés de altavoces, cuyo modelo Ditton 66 constituye una de las referencias del género.

Cajas acústicas

Ditton 66	3 vías
Ditton 25	3 »
Ditton 44	3 »
Ditton 33	3 »
Ditton 22	3 »
Ditton 15XR	2 »
Ditton 11	2 »
UL 10	3 »
UL 8	2 »
UL 6	2 »

CHARTWELL (INGLATERRA)**Cajas acústicas**

LS3/5A	2 vías
PM100	2 »
PM200	2 »
PM400	3 »

CINECO (FRANCIA)**Plataforma giradiscos**

Mark 2002 (transmisión por correa).

CYBERNET (JAPON)**Amplificadores**

CA60	2 x 30 w.
CA110	2 x 55 w.
CA200M	2 x 100 w.
CA202P (Preamplificador).	

Sintonizador

CT22.

Receptores

CR40	2 x 20 w.
CR60	2 x 30 w.
CR110	2 x 55 w.
CR200	2 x 100 w.

Plataformas giradiscos

CP1030 (Sistema de transmisión por correa).
CP1040 (Sistema de transmisión por correa).
CP1050 (Transmisión directa).

Cajas acústicas

CS252	2 vías
CS402	2 »
CS602	2 »
CS1003	3 »

Pletinas a cassette

CCd12.

DAHLQUIST (ESTADOS UNIDOS)

La firma Dahlquist es una creación de Saul Marantz, destinada a la creación exclusiva de componentes de muy alta calidad.

Cajas acústicas

DQ10	5 vías
DQ1W (Unidad especial de graves).	

Filtros

DQMX1 (Pasivo para canal central grave).
DQLP1 (Para biamplificación).

DAYTON WRIGHT (CANADA)

Este fabricante canadiense se ha hecho célebre por el lanzamiento de cajas acústicas electrostáticas, de calidad excepcional.

Amplificadores

SPS (Preamplificador).	
SPA (Preamplificador).	
DW535 (Pre-preamplificador para cápsulas de bobina móvil).	
600A	2 x 150 w.
800A	2 x 300 w.

Caja acústica

XG8 MKIII.

DBX (ESTADOS UNIDOS)**Reductores de ruido-Expansores**

118.
117.
119.
122.
124.
128.
3BX.

DECCA (INGLATERRA)**Cajas acústicas**

AL1500	2 vías
AL2000	3 »
Ruban tweeter Kelly. Altavoz de agudos.	

Cápsula magnética

Mark IV, 2 Gr.

DENON (JAPON)**Amplificadores**

POA1001	2 x 100 w.
POA1003	2 x 85 w.
PRA1001	Preamplificador
SA2950	2 x 18 w.
SA3350	2 x 30 w.
SA3900	2 x 38 w.
PMA501	2 x 50 w.
PMA701	2 x 70 w.
PMA700	2 x 70 w.
PMA850	2 x 85 w.

Sintonizadores

ST2950.
ST3350.
ST3900.
TU701 (sólo FM).
TU501.
TU850 (sólo FM).

Plataformas giradiscos

DP1700 (Transmisión directa).	
DP1200	»
DP2500	»
DP3700	»
DP6700	»
SL9D	»
SL7D	»
SL33 (Transmisión por correa).	

Cápsulas lectoras

DL103.
DL103S.
DL103D.

Brazos fonocaptadores

DA305.
DA309.
DA307.

Pletinas a cassette

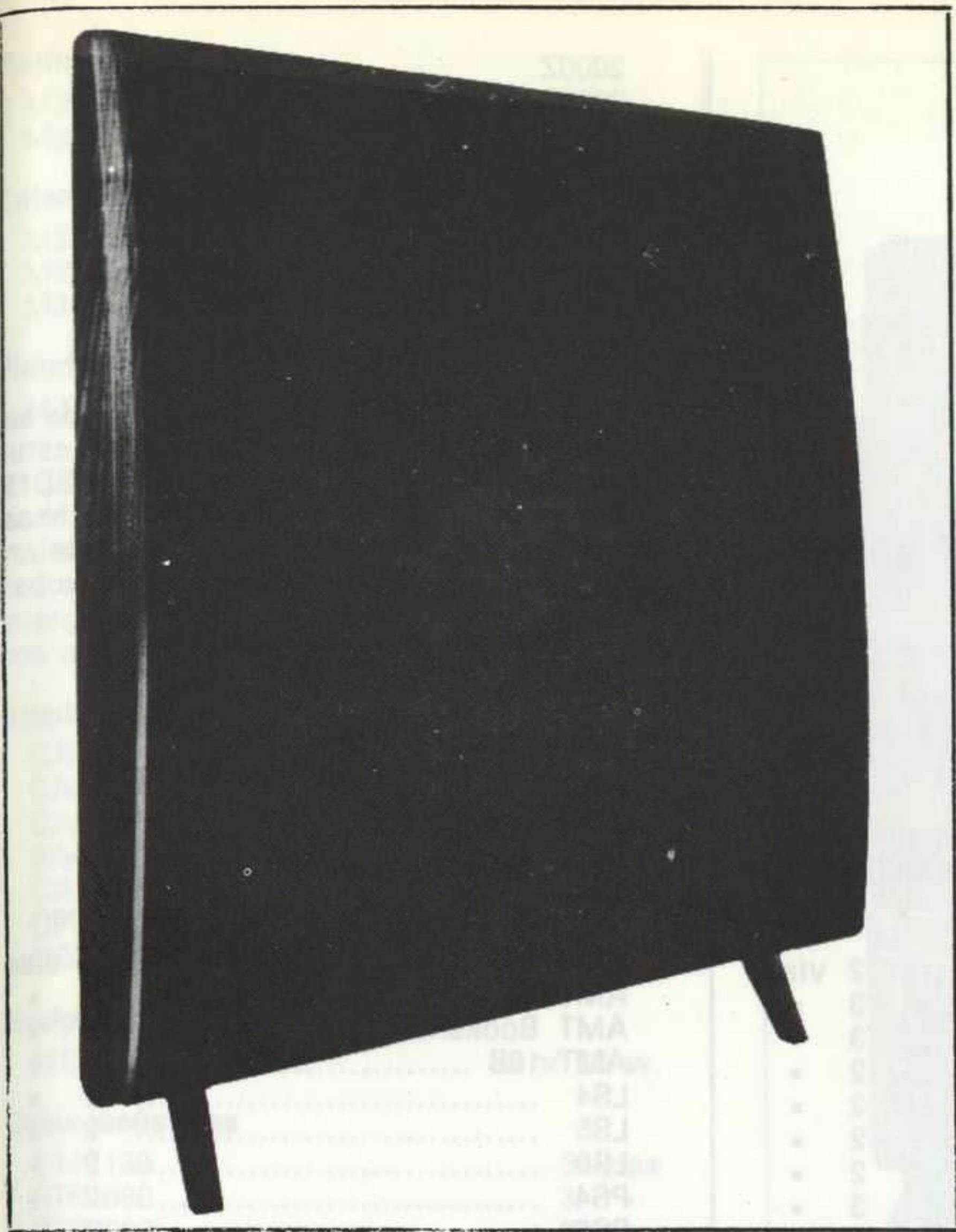
RM110DK.
RM110DS.
DR350.
DR750.

DUAL (ALEMANIA)**Equipos compactos**

KA320	2 x 30 w.
KA360	2 x 30 w.
KA460	4 x 30 w.
KA260	2 x 60 w.
KA230	2 x 30 w.
KA215L	2 x 15 w.

Cajas acústicas

CL200	1 vía
CL200W	1 »
CL210	2 vías
CL230	2 »
CL230S	2 »
CL240W	2 »
CL250	2 »
CL250S	2 »
CL260	2 »
CL260W	2 »
CL270	3 »



DAHLQUIST DQ 10



GIRADISCOS FISHER



DYNACO 400



DBX 122

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

CL370	3	»
CL370S	2	»
CL380	3	»
CL380S	3	»
CL390	3	»
CL450	2	»
CL470	3	»
CL490	3	»

Plataformas giradiscos

CS721S (Transmisión directa).	
CS71	»
CS740S	»
CS704	»
CS502-1 (Transmisión por correa).	
CS502-1S	»
CS510	»
CS510-1S	»
CS1249	»
CS1249W	»

Auriculares

DK220.
DK270.

Pletinas a «cassette»

C919-1.
C919-1S.
C939.
C939S.

Amplificadores

CV31	2 × 15 w.
CV31W	2 × 15 w.
CV62	2 × 30 w.
CV62W	2 × 30 w.
CV121-1	2 × 60 w.
CV-121-1W	2 × 60 w.
CV240	4 × 60 w.
CV1400MB	2 × 75 w.
CV1400MS	2 × 75 w.
CV1600MB	2 × 120 w.
CV1600MS	2 × 120 w.
CDV60	2 × 30 w.
CDV60W	2 × 30 w.
CD40	Decodificador
CD40W	Decodificador
MV61	2 × 30 w.
MV61W	2 × 30 w.

Sintonizadores

CT110.
CT110W.
CT19.
CT19W.
CT125.
CT1640MB.
CT1640MS.

Receptores

CR220	2 × 22 w.
CR220W	2 × 20 w.
CR230	2 × 30 w.
CR230W	2 × 30 w.

DYNACO (ESTADOS UNIDOS)

Esta conocida firma americana tiene su especialización en amplificadores ya montados o en forma de «kit». Hay que señalar asimismo que es uno de los pocos fabricantes que actualmente dispone de modelos de válvulas a precios relativamente asequibles.

Amplificadores

PAT4	Preamplificador
PAT5	Preamplificador
PAS3X	Preamplificador
Stereo 80	2 × 30 w.
Stereo 120	2 × 60 w.
Stereo 150	2 × 75 w.
Stereo 300	2 × 150 w.
Stereo 400	2 × 200 w.
Stereo 400MA	2 × 200 w.
Stereo 410	2 × 200 w.
MARKIII	50 w.
MARKVI	120 w.

Ecualizador

SE 10.

Sintonizadores

FM5.
AF6.

ELAC (FRANCIA)

Amplificadores

2035	2 × 35 w.
2050	2 × 50 w.

Sintonizador

T2001.

Receptor

AR2522	2 × 22 w.
--------------	-----------

Equipos compactos

CM1114	2 × 16 w.
CM1222	2 × 22 w.

ELIPSON (FRANCIA)

Gran especialista en cajas acústicas, con algunos modelos de verdadera calidad.

Cajas acústicas

402	2 vías
3230	3 »
4240	3 »
2002	2 »
2102	2 »
5001	2 »
5002	2 »
5003	3 »
1501	1 »
1502	2 »
1302	2 »
1402	2 »
1303	3 »
1403	3 »
1413	3 »
Prestige	6 »
Elipse 3	3 »

EMPIRE (ESTADOS UNIDOS)

Las cápsulas lectoras Empire poseen una configuración particular del circuito magnético a partir de tres imanes, dos laterales y uno trasero, con cuatro bobinas, con objeto de obtener una mejor separación entre canales y una mejor cifra de ruido de fondo.

Cápsulas lectoras

4000DIII.
4000DII.
4000DI.

2000Z.
2000T.
2000EIII.
2000EII.
2000EI.
2000E.
66EX.

EMT (SUIZA)

La firma suiza EMT está especializada en material profesional para emisoras y estudios de grabación. La cápsula EMT XSD15 está considerada como una de las cimas en su género, con el inconveniente de un precio sumamente elevado.

Plataforma giradiscos profesional

928ST.

Cápsula lectora profesional

XSD15.

ESS (ESTADOS UNIDOS)

Cajas acústicas

AMT Monitor	2 vías
AMT1B	2 »
AMT Bookshelf	2 »
AMT 10B	2 »
LS4	2 »
LS5	2 »
LS8	2 »
PS4	2 »
PS5	2 »
PS8	2 »
PS9	2 »
TLS12-30T	2 »
TLS12-30	2 »
TLS10-30	2 »
TLS10-20	2 »

FERGUSON (INGLATERRA)

Receptores

M3498	2 × 15 w.
M3930	2 × 25 w.
M3931	2 × 35 w.
M3932	2 × 50 w.
M3933	2 × 75 w.

Equipos compactos

M3945	2 × 10 w.
M3497	2 × 15 w.
Studio 20D	2 × 10 w.
Studio 10	2 × 12 w.
Studio 25D	2 × 15 w.
Studio 50D	2 × 25 w.



GARRARD GT-35

Pletinas a «cassette»

M3287.
M3280.

Cajas acústicas

M3912 1 vía
M3916 2 vías
M3914 3 »

Plataforma giradiscos

M3309 Transmisión por correa

FISHER (ESTADOS UNIDOS)

Uno de los «pioneros» de la Alta Fidelidad en el mundo, que tras algunos años de letargo ha vuelto a la carga recientemente con algunos modelos de alto interés.

Amplificadores

CA7000 2 × 45 w.
CA2110E 2 × 55 w.
CA2310 2 × 70 w.
BA4500 2 × 250 w.
CA4500 Preamplificador
CP7000 2 × 52 w.
CC7000 Preamplificador

Equipo compacto

MCE4025 2 × 25 w.

Cajas acústicas

SME130 3 vías
STE2060 3 »
STE2090 3 »
STE2120 3 »
STE1110 2 »
STE1150 3 »
STE1200 3 »

Plataforma giradiscos

MT6225 Transmisión directa

FRIED (ESTADOS UNIDOS)

Especialidad exclusiva en cajas acústicas de muy alta calidad, con notables características de naturalidad y ausencia de coloración.

Cajas acústicas

Model Q 2 vías
Model A 2 »
Model R 3 »
Model M 3 »
Model H 3 »

GALACTRON (ITALIA)**Amplificadores**

MK10 2 × 90 w.
MK120 2 × 70 w.
MK16 Preamplificador
MK101 2 × 100 w.
MK160 2 × 200 w.

Sintonizador

ST 101 Sólo FM.

GARRARD (INGLATERRA)

Uno de los clásicos en la fabricación de plataformas giradiscos.

Plataformas giradiscos

SP25 Mark5 ... Transmisión por correa
GT20 » » »
GT25 » » »
GT35 » » »
DD75 Transmisión directa

Equipo compacto

GA200 2 × 35 w.

GOLDRING (INGLATERRA)**Plataforma giradiscos**

C102 Transmisión por correa

**GRUNDIG TS-945****Cápsulas lectoras**

C850.
C800E.
C800SE.
C820.
C900SE.

GOODMANS (INGLATERRA)**Cajas acústicas**

Harantz 3 vías
Mezzo 2 »
Magnum 3 »
RB18 2 »
RB20 3 »
RB35 3 »
RB65 3 »
Achromat100 2 »
Achromat250 2 »
Achromat400 3 »
DB50 2 »

Receptores

One Twenty 2 × 50 w.
One Fifty 2 × 100 w.

GRACE (JAPON)**Brazos lectores de nivel profesional**

G940.
G704.
G714.

GRUNDIG (ALEMANIA)**Pletinas a «cassette»**

CN500.
CN830.
CN930.
CN1000.

Magnetófonos a carrete abierto

TS945 9,5/19
TS1000 »
TK850MF 4,75/9,5/19

Cajas acústicas

Box 130 NN 1 vía
Box 150 NN 1 »
Box 180 NN 1 »
Box 230 NN 2 vías
Box 250 NN 2 »
Box 280 2 »
Box 310 2 »
Micro Box 320 2 »
Box 350 2 »
Box 450 NN 2 »
Box 550 NN 2 »
Box 850 NN Pro. 3 »
Box 1500 NN Pro. 3 »
Box 2500 NN Pro. 4 »

Plataforma giradiscos

Ps90 Noir (con cápsula Sure M75).

Receptores

20 2 × 30 w.
30 2 × 30 w.
10B 2 × 30 w.
20 C 2 × 55 w.
45 ALU 2 × 50 w.
200 ALU 2 × 25 w.
10 A 2 × 30 w.

(Este repertorio se completará en el próximo número.)

¿Por qué no aprovecha ahora la ocasión de ampliar su discoteca de Música Clásica?

Sí, porque ahora, además de presentarle esta magnífica Oferta Especial 1978, compuesta de 32 álbumes a precio reducido, hemos incluido en cada uno de ellos un Catálogo completo de nuestro repertorio y 10 cheques-descuento por

un valor total de 4.000 ptas. para que pueda Vd. beneficiarse en sus próximas compras de cualquier álbum, disco o musicassette contenidos en el Catálogo Philips Música Clásica.

ALBINONI

12 Concerti, Op. 9
12 Concerti, Op. 10
6 LP's Precio Oferta: 3.300 ptas.

BACH

El Arte de la Fuga
2 LP's Precio Oferta: 1.100 ptas.

BACH

Pasiones (San Mateo y San Juan)
7 LP's Precio Oferta: 3.750 ptas.

BACH

Los 6 Conciertos de Brandeburgo
2 LP's Precio Oferta: 1.100 ptas.

BACH

Obras Orquestales
9 LP's Precio Oferta: 4.850 ptas.

JANET BAKER CANTA ARIAS DE:

BEETHOVEN / GLUCK /
HAENDEL / HAYDN / MOZART /
SCHUBERT
4 LP's Precio Oferta: 2.200 ptas.

BEETHOVEN

Las 9 Sinfonías
9 LP's Precio Oferta: 4.850 ptas.

BEETHOVEN

Los 5 Conciertos para Piano y la
Fantasía para Piano, Coros y Orquesta
5 LP's Precio Oferta: 2.650 ptas.

BEETHOVEN

Las Sonatas para Violín y Piano
4 LP's Precio Oferta: 2.200 ptas.

BERLIOZ

La Obra Sinfónica
5 LP's Precio Oferta: 2.650 ptas.

BRAHMS / SCHUMANN

Integral Cuartetos para Cuerda
3 LP's Precio Oferta: 1.550 ptas.

BRAHMS

Integral Sinfonías y Conciertos
8 LP's Precio Oferta: 4.400 ptas.

BRUCKNER

Integral Sinfonías
12 LP's Precio Oferta: 6.400 ptas.

HOMENAJE A PABLO CASALS

7 LP's Precio Oferta: 3.750 ptas.

CHOPIN

La Obra completa para Piano
y Orquesta
3 LP's Precio Oferta: 1.550 ptas.

DONIZETTI

Lucia di Lammermoor
(Montserrat Caballé / José Carreras)
3 LP's Precio Oferta: 1.550 ptas.

HAENDEL

Los 16 Conciertos para Organo
5 LP's Precio Oferta: 2.650 ptas.

HAENDEL

El Mesías
3 LP's Precio Oferta: 1.550 ptas.

HAENDEL

Obra Orquestal
9 LP's Precio Oferta: 4.850 ptas.

MAHLER

Integral Sinfonías
16 LP's Precio Oferta: 8.200 ptas.

MOZART

Las 20 Grandes Sinfonías
8 LP's Precio Oferta: 4.400 ptas.

MOZART

Integral Conciertos para Viento
4 LP's Precio Oferta: 2.200 ptas.

MOZART

Los Conciertos para Piano y Orquesta
12 LP's Precio Oferta: 6.400 ptas.

PUCCINI

Tosca
(Montserrat Caballé / José Carreras)
2 LP's Precio Oferta: 1.100 ptas.

J. RODRIGO

Obras para Guitarra y Orquesta
(incluyendo el
"Concierto de Aranjuez")
2 LP's Precio Oferta: 1.100 ptas.

SCHUBERT

Música para Piano (1822-1828)
8 LP's Precio Oferta: 4.400 ptas.

SIBELIUS

Integral Sinfonías
5 LP's Precio Oferta: 2.650 ptas.

TCHAIKOVSKY

Cascanueces / El Lago de los
Cisnes / La Bella Durmiente
6 LP's Precio Oferta: 3.300 ptas.

VERDI

El Corsario
(Montserrat Caballé / José Carreras)
2 LP's Precio Oferta: 1.100 ptas.

ANTOLOGIA DE LA ZARZUELA

Orquesta y Coros RTVE
Igor Markevitch
2 LP's Precio Oferta: 1.100 ptas.

MUSICA DE ESPAÑA

Orquesta y Coros RTVE
Igor Markevitch
6 LP's Precio Oferta: 3.300 ptas.

EL TRIUNFO DEL BARROCO

6 LP's Precio Oferta: 3.300 ptas.

Y como Oferta extraordinaria para aquellos que inician su discoteca, una joya de la Historia de la Música: El Adagio de Albinoni, en versión de I Musici, al precio de promoción de 295 ptas, y conteniendo en su interior también un Catálogo completo y otros 10 cheques-descuento por valor de 4.000 ptas. para hacerle más atractiva la iniciación a la buena música, tanto a usted como a los suyos y también a sus amigos.



Música Clásica



La notable personalidad de Celibidache, sus originales (tan lógicos) criterios interpretativos, su admirable trabajo en busca constante de la perfección, son cosas que convierten cualquier nueva visita suya en acontecimiento de primer orden. Este carácter han tenido los conciertos que, en unión de la Orquesta Sinfónica de Londres, ha dado recientemente en Madrid, dentro del inesperado y atractivo ciclo primaveral organizado por Ibermúsica y patrocinado por Loewe (ejemplar iniciativa). Afortunadamente, otras localidades españolas (entre ellas, Liria) han podido degustar este auténtico regalo. Con toda seguridad, al menos en Madrid, estas dos sesiones —cuatro, en realidad, al haberse repetido, felizmente, para estudiantes (¿por qué sólo «para estudiantes»?)— han supuesto la cima más alta de una mediocre temporada sinfónica. Nos han permitido, además, reparar nuevamente en los rasgos fundamentales que configuran la personalidad musical del director rumano. Es interesante, ahora que se anuncia que va a venir para varias semanas, aproximarse a ella y tratar de definirla y comprenderla.

Cualidades de un verdadero maestro

Hombre muy inteligente, dotado de amplísima cultura (aplicado paulatinamente a sus premisas interpretativas, que han evolucionado así poco a poco de lo intuitivo a lo científico), Celibidache se dio a conocer y alcanzó el estrellato en Berlín nada más terminada la segunda guerra mundial. Había sido nombrado titular de la Filarmónica en 1947, al persistir todavía la prohibición sobre los «colaboracionistas» como Furtwängler, rector del conjunto durante la época nazi. A partir de 1952, año en que abandonó el cargo, el rumano inició una vida errante, reconvirtiéndose, tras progresivas y profundas meditaciones, sus presupuestos artísticos y estéticos y ahondando en las leyes que rigen el arte de los sonidos. Descubrió la verdad, «su verdad», y desde entonces la difunde con la mayor de las convicciones. Sus ideas respecto a la grabación de discos son el resultado de aplicar a la práctica parte de sus teorías fenomenológicas, que enlazan, con un rigor científico inflexible, lo musical y estético con lo filosófico.

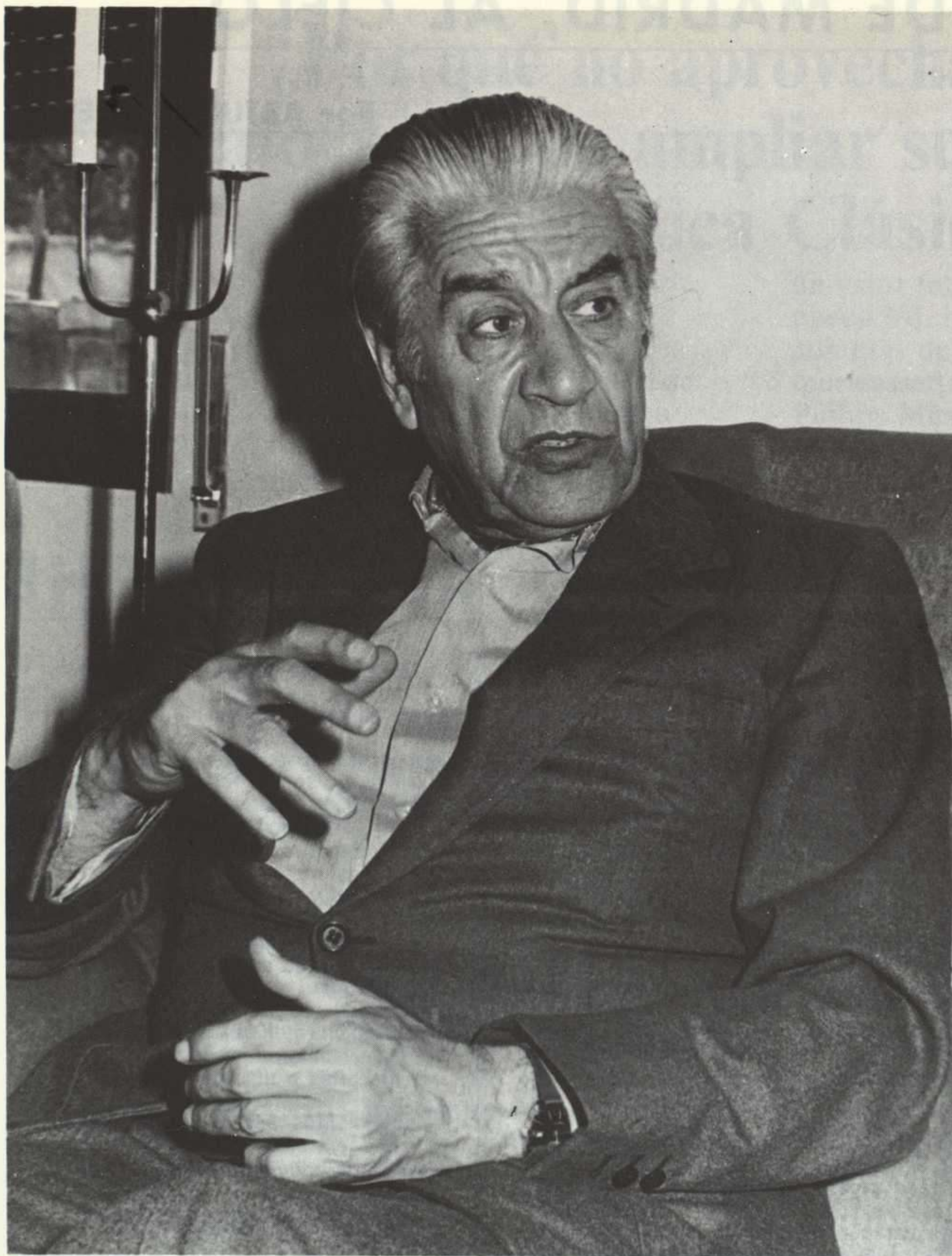
Para comunicar sus pensamientos musicales, para hacerlos comprender, Celibidache ha dispuesto siempre de una técnica del gesto muy natural y persuasiva, de un poder de comunicación insólito. Técnica que ha ido enriqueciéndose a través del tiempo y adquiriendo altos grados de su-

tileza. Técnica, pese a lo que quizá externamente pudiera parecer, nada simplista y justa prolongación hoy día de una actividad mental inmovible. Técnica que emplea no sólo los brazos, como es habitual, sino también las piernas, la cintura, las caderas, la cabeza... Todo el cuerpo es el que se adapta al pensamiento, que se transmite con una increíble multiplicidad de resortes y con una mímica tan completa como eficaz, subrayando cada frase o cada nota musical con el carácter preciso (de acuerdo con la idea base analítica inicial). Dominando todo este dinamismo corporal (a veces considerado únicamente divertido y espectacular cuando, por supuesto, tiene su poderosa razón de ser) hay una mente de extraordinaria lucidez, representada por una batuta incisiva y constante, que circula en todos los planos, marcando, en precisos movimientos, con limpieza y nitidez admirables, con sutileza exquisita (aunque para el instrumentista acostumbrado a otras formas de batir más esquemáticas y diferenciadas esta técnica pueda parecer en exceso sofisticada). La mano izquierda, completa como pocas, regula la compleja dinámica, matiza el fraseo y recoge a los vientos al tiempo que controla las diversas entradas y ataques, si bien éstos son insinuados muchas veces por movimientos de codos, caderas o cabeza, sin olvidar los ojos, de gran importancia expresiva. Junto a todo ello, en pasajes de especial intensidad, el director emite extraños gruñidos y sonidos onomatopéyicos, lo que nos revela un apasionamiento cierto y una suerte de saludable «desmadre», dándonos una imagen tan humana como la que nos proporcionan sus rabietas y enfados, a veces consigo mismo, cuando los efectos sonoros no son exactamente los pensados. Imagen que equilibra y completa la científica y profesoral.

Resultados estéticos

Mediante esta abigarrada técnica, Celibidache obtiene frutos inigualables, tanto por el refinamiento del sonido y el cuidado de la afinación como por la belleza propiamente musical de la interpretación. Todo está medido al máximo, lo que, indudablemente, plantea el peligro de la falta de espontaneidad. Las relaciones tonales, armónicas, van dando la pauta para la construcción del discurso sonoro, que siempre, en las interpretaciones de este maestro, resulta fluido, ligado nítidamente dibujado. Asombrosa es la capacidad celibidachiana para regular las dinámicas de todos y cada uno de los instrumentos del conjun-

to. No hay, con seguridad, otro director en el mundo que sepa (y quiera) matizar hasta tal extremo las distintas intensidades, que logre una variedad y riqueza de planos tan apabullante, de tan meridiana claridad, no en una reproducción mecánica y fría, sino en base a una lógica expositiva en los desarrollos periódicos y a unas leyes combinativas de interrelación acústica. Las líneas melódicas y contrapuntísticas quedan fiel y vívidamente recogidas. Todo ello otorga una especial calidad y cualidad a la textura sonora, una transparencia sin igual. Otra cosa a destacar de esta estética, tan simple y compleja al tiempo, es la flexibilidad y variedad en los acentos, la «respiración» general del discurso, sinuoso y maleable, deteniéndose, avanzando más de prisa o más despacio, según venga dado por la evolución natural de los planteamientos iniciales. Profundizar hasta estos extremos en una partitura, «afinar» hasta tal punto, dar una traducción resplandeciente de lo escrito supone, claro es, no sólo una gran preparación y conocimiento, sino también unas grandes dosis de fantasía y unas incuestionables condiciones para interpretar en su sentido más auténtico, para estudiar, entender, asumir y traducir lo plasmado por el compositor; en una palabra, para re-crear. Lo que, por supuesto, comporta un elevado grado de subjetivismo, de compromiso. Se trata, en definitiva, de crear un mundo sonoro a partir de las bases (relativamente rígidas en algunos aspectos) o esquemas previstos por el compositor. Por eso criticar a Celibidache por arbitrario o caprichoso, acusarle de deformar lo escrito, cuando los resultados, tras un estudio profundo y analítico por su parte, son tan impresionantes, me parece pueril. Quejarse, por ejemplo, de que a veces sus «tempi» son demasiado lentos, sin reparar en el porqué de esa lentitud y sin integrar dicho concepto temporal en un todo interpretativo, es poco lógico. Porque, ¿cuál es la medida universal para definir la justeza de un «tempo» o la exactitud de una gradación dinámica? Son conceptos relativos y dependerán en todo caso de los planteamientos generales. ¿Cómo se puede discutir por inviable y excesivamente lenta en ocasiones la agógica empleada por el director rumano, cuando a la historia de la interpretación musical han pasado versiones «atípicas», como la famosa de la *Novena* de Beethoven realizada por Furtwängler en Bayreuth (1951), en la que el «Adagio», que dura seis minutos más de lo normal, ha quedado como una cima absoluta?



Tratamiento de la orquesta. El «color Celibidache»

Sólo un gran director de orquesta consigue, según sean sus planteamientos cara al conjunto o según sean sus premisas interpretativas, un color, una tonalidad sonora global, que en parte define su estilo y su personalidad. Difícil es, en verdad, distinguir estas matizaciones, que podríamos denominar «cromáticas», pues en la mayoría de los casos las construcciones sonoras son tan pedestres, tan gruesas, que no cabe apreciar ninguna diferencia entre el sonido logrado por una batuta o por otra. Entre los pocos maestros de la dirección que hoy existen, no hay duda de que uno de los que posee un colorido orquestal más propio, personal y distinto (aunque dependiendo siempre, por supuesto, del material sonoro, de la formación que se tenga en las manos) es Celibidache. Cosa lógica si repasamos sus características directoriales, ya en parte definidas, y si atendemos a sus métodos para trabajar la orquesta, a su tratamiento de las voces, a su extraordinario sentido del equilibrio acústico y a su sensibilidad fuertemente plástica. Fijémonos, por ejemplo, en la preocupación constante por dar a la cuerda el papel de auténtico protagonista del edificio sonoro, de convertirla en conductora del hilo «argumental», de apurar sus máximas posibilidades expresivas, de buscar la mayor claridad en sus acentos, de uti-

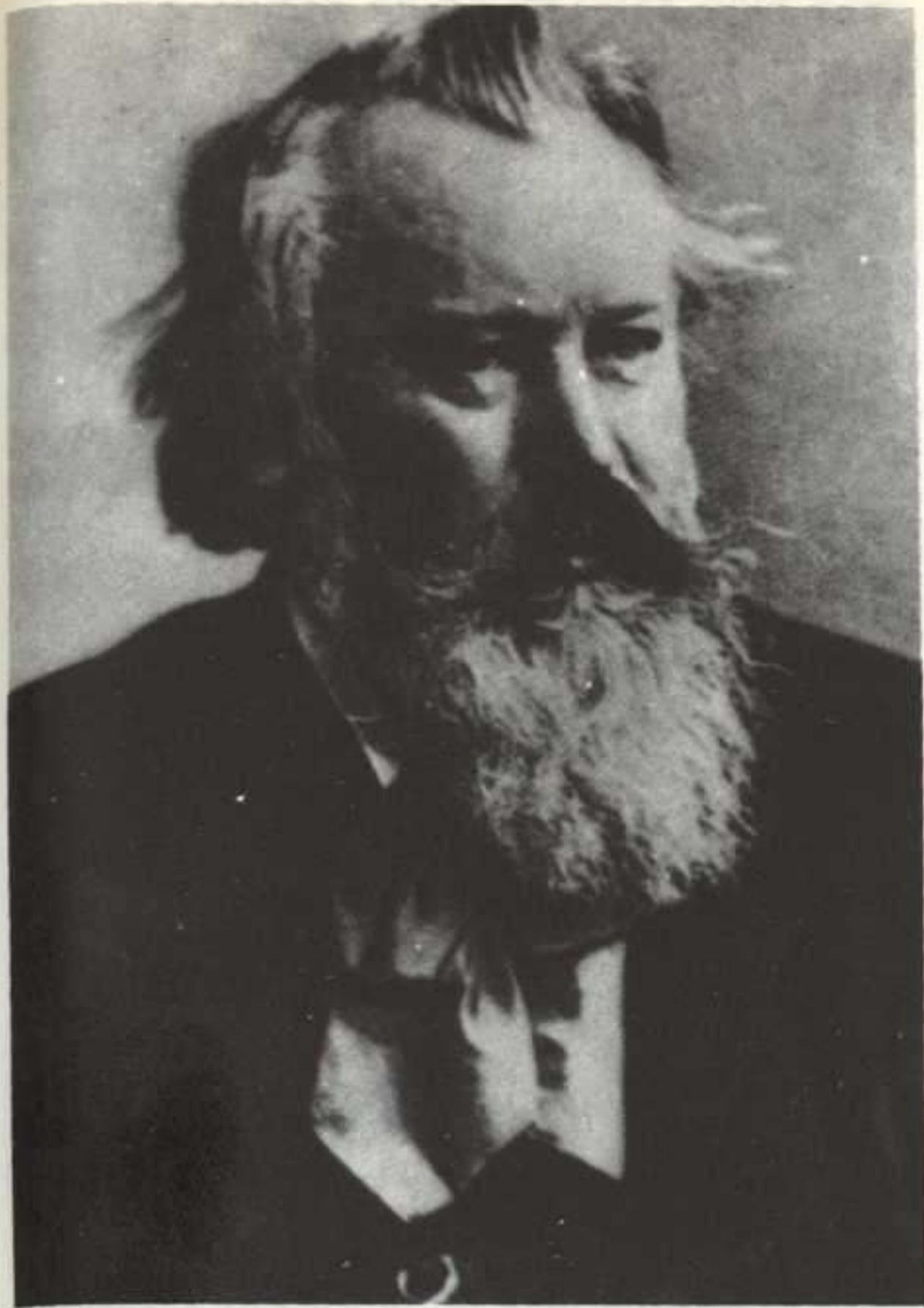
lizarla como punto de referencia de las demás familias. Algo perfectamente justificado, dadas las características esenciales de la arquitectura musical sinfónica de occidente. Reparemos en que la transparencia del tejido, la claridad del color de toda la orquesta celibidachiana viene determinada por esta importancia dada a los arcos y por la especial obsesión de lograr ataques límpidos y precisos, cuidando mucho de que las partes más graves (violoncellos, contrabajos) pulsen y acometan sin excesos, sin restregar groseramente el arco sobre las cuerdas, con delicadeza, buscada incluso en pasajes de especial intensidad, escritos en «forte».

Esto no quiere decir, desde luego, que el resto de los grupos quede descuidado, sino que su actividad se atempera a las pautas emanadas de la base. Cómo emplear la palabra descuido, cuando pocas veces se puede escuchar el canto y diseños de las maderas con tanta relevancia y tan acusado lirismo, incisividad, patetismo o humor como los conseguidos por este director. Los mismos criterios que se aplican a las cuerdas en cuanto a dinámicas, acentos o líneas expresivas se utilizan para estas familias instrumentales, aunque dentro de sus coordenadas, naturalmente. Detalle a tener muy en cuenta es la especial y delicada misión que se destina a las trompas, instrumento perteneciente al grupo de los metales, pero que

Celibidache —no es el primero en hacerlo, de todos modos— adscribe a las maderas, teniendo presente, de forma absolutamente lógica, su característica sonoridad, su perfecto empaste con dicho grupo y la misión, muchas veces más expresiva y «cantabile» que contundente o de apoyo, que, en general, le está asignada por los compositores. Los cobres quedan así para reforzar y dotar de consistencia al entramado, sonoros cuando se les pide protagonismo, pero acertadamente recogidos e imbricados en el todo. Como los timbales, siempre presentes, pero nunca desagradablemente detonantes.

Los conciertos

Todas estas líneas y presupuestos interpretativos, toda esta «filosofía» estético-musical quedó perfectamente a la vista en las actuaciones del rumano con la orquesta londinense, magnífico y apropiado vehículo para ello. En esta su última visita hasta el momento Celibidache se nos ha mostrado en todo su esplendor creativo, si bien puede que ahora, a sus bien llevados sesenta y seis años, adopte, en general, «tempi» más moderados y explore aún con mayor profundidad en los escondidos (para la casi totalidad) recovecos de las partituras. En cualquier caso, y admitiendo que sus modos y teorías puedan no ser acogidos por todo el mundo con el mismo entusiasmo, es innegable la unidad, la síntesis enriquecedora que se establece entre aquéllos, como representantes de una línea de pensamiento, y la «praxis», la puesta en práctica. La altura interpretativa alcanzada en cada una de las seis obras programadas (más tres «propinas») ha sido grande, aunque quepa hacer distinguos de acuerdo con las preferencias personales (que en ocasiones responden a ideas o criterios trillados o rutinarios). Quizá el gran y absoluto logro, irreplicable (si bien las dos veces estuvo al mismo nivel) e inolvidable, haya sido la selección de **Romeo y Julieta** (siete números), de Prokofiev, en donde todos los amplísimos resortes de la magia sonora celibidachiana tienen ancho campo. La riqueza instrumental, el magnífico colorido de la obra, su ironía a veces corrosiva, la delicadeza exquisita de fragmentos como «Julieta niña» o «Máscaras», el vigor de «Montescos y Capuletos», el dramatismo de la «Muerte de Tibaldo», adquieren en manos de esta batuta relieves desconocidos, implícitos, por supuesto, en la partitura. Al mismo nivel, aunque menos unánimemente aceptada, la **Cuarta Sinfonía** de Brahms. Desde luego no fue, ni mucho menos, una visión al uso; de ahí la perplejidad de algunos (hubo quien la llegó a tachar de superficial). He tenido ocasión de escuchar la versión en las dos oportunidades del Real y repasarla después en grabación tomada en directo. Nada más lejos de lo superficial o arbitrario. Al contrario: es una interpretación absolutamente coherente y unitaria, que responde, eso sí, a presupuestos diversos a los habituales, pero perfectamente lógicos y acordes con la obra y con la estética brahmsiana, que admite —siempre que se haga bien, con altura e intención— tanto la óptica de hondo arrebató lírico, de apasionada crispación, como la contemplativa, nimbada de un lirismo muy justo y contenido, igualmente profunda dentro de su comedia expresividad. Musicalmente, esta concepción es tan válida o más que cualquier otra, y posiblemente más equilibrada. Celibidache construyó la compleja arquitectura de forma modélica, con una exquisita dosificación de las voces y una absoluta claridad en las líneas y motivos principales. Las tensiones, sutilísimas, fueron acumuladas de manera muy lógica, gobernadas por una rítmica «subterránea» y constante. Cada valor de la partitura, mé-



Un Brahms transparente e insólito...



... un Debussy esencializado...



... y un Prokofiev irrepetible.

trico o dinámico, quedó escrupulosamente respetado dentro de esta aproximación, y todo, absolutamente todo, fue el resultado esperado y previsto de un devenir sonoro rigurosamente expuesto y calculado; el cumplimiento correcto de una serie de premisas musicales. Incluso el movimiento más «chocante» en un principio, el «Allegro giocoso», encajó perfectamente en esta línea por su «tempo», vivo, pero no desmesurado, y su acentuación precisa y ligera. (Normalmente se hace más «marcato» y poderoso, sin que haya, en realidad, nada especialmente indicado por Brahms al respecto.) Muy transparente, casi pastoral, en el «Trío», enlaza claramente en esta versión con los «scherzi» de las anteriores sinfonías del hamburgués a través de un sendero de progresiva sublimación de las danzas folklóricas húngaras y eslavas. El último movimiento, construido prodigiosamente por el compositor a la manera de «chacón», fue modélico por el desmenuzamiento del tema y de sus consiguientes variaciones. Página de rasgos bachianos, fue muy bien entendida y expuesta, de forma quizá no oída con anterioridad, y maravillosamente tocada (es, con seguridad, uno de los fragmentos más difíciles de toda la literatura sinfónica). La pasión («Allegro energico e passionato») vino dada, de forma muy natural, desde la perfección constructiva, cerebral, pero no fría, creada por la propia música y no añadida a base de grueso trazo o «fortísimo» sin medida, como tantas veces hemos de soportar.

Muy lento el «tempo» empleado para las tres danzas de *Petrouchka* (nada convincente la extrapolación de números de la «Suite»). Pero nada arbitrario, a juzgar por los resultados y por el enfoque escogido, comprensible, aunque distinto al adoptado por otras batutas, como Boulez, colocado justamente en los antípodas. La moderación rítmica le sirve a Celibidache para obtener una pintura a la acuarela de una frescura y abigarramiento inigualables, trazada con una fina y puntillista pincelada, salpicada de detalles de buen humor y matizado patetismo. Muy flexible la métrica, traducida en un firme, pero elástico balanceo, propio e idiomático. Mágico colorido, encantador perfume, entre tierno y arrebatado. Perfume encontramos también, aunque de muy distinta calidad, en la *Iberia* de Debussy, obra perfumada hasta en el título de su segundo movimiento, «Los perfumes de la noche». Con todo, aquí la batuta fue más diseccionadora que sensual,

más tímbricamente clarificadora que dotada de una quizá innecesaria amplitud de fraseo, a veces usada. Lo que parece bastante aceptable, teniendo en cuenta que el «españolismo» de la composición es más bien indirecto y su folklore es, en realidad, más producto de laboratorio que otra cosa y queda estrechamente emparentado con la estética de *Juegos* antes que con el espíritu que anima piezas como la *Rapsodia española*, de Ravel, o *El tricorno*, de Falla. Rigurosamente planteada, *Matías el pintor*, de Hindemith —con la que el maestro rumano se presentara en su día con la RTV—, supuso otro logro importante, porque, verdaderamente, es muy difícil conseguir una mayor transparencia de su complejo tejido polifónico que la obtenida. Las características modulaciones armónicas y valores contrapuntísticos de su autor pudieron ser captados en toda su dimensión, sin necesidad de exagerar los tintes expresionistas, que en otras ocasiones han adquirido mayor protagonismo, incluso en anteriores interpretaciones de Celibidache. Las aristas se han sustituido por una mayor y más concentrada serenidad del canto.

La obertura de *La fuerza del destino* fue expuesta como una pieza de concierto, totalmente separada de su contexto teatral. No hubo, por tanto, vívida pintura del melodrama sintetizado en ella, sino estudio, magnífico en todo caso, de unas líneas melódicas y de unos colores instrumentales. La obra, tocada así, pierde, claro, mucho de su nervio y potencia y adquiere mayor relevancia propiamente musical, que la tiene. Es una postura muy respetable. Extraordinarias, personalísimas, contagiosas la danza húngara de Brahms y la eslava de Dvorak, ofrecidas como «bis» los cuatro días, y extrañamente seductora en su «pomposa» lentitud *Pompa y circunstancia*, de Elgar, brindada únicamente en el primero.

La orquesta

Gran conjunto la London Symphony, con extraordinarias posibilidades, que Celibidache ha exprimido casi al máximo, dándonos una visión del conjunto bastante más atractiva que la que éste nos ofreciera hace dos años con Dutoit y López Cobos. Junto con la Philharmonia, la mejor orquesta inglesa. Su rasgo principal es la luminosidad, el brillo y la transparencia del sonido. La cuerda aparece dominada por los violines, compactos, nítidos, seguros en el ataque, delicados o energícos, según las

exigencias. Algo más grises las cuerdas graves, muy precisas, pero quizá de sonoridad no especialmente amplia y bella. Sensacional la madera, utilizada sabiamente por el rumano: homogénea, dulce, virtuosa, empastada..., con un primer clarinete fuera de serie (Roy Jowitt). Poderosísimos, recios, encajados, los trombones; de muy bello color, pastosas, las trompas, puede que algo imperfectas en el mecanismo. Potentes, incisivas, quizá demasiado, las trompetas. Musical y cuidadoso el timbal y a buena altura el resto de la percusión.

Estamos de enhorabuena si, efectivamente, Celibidache actúa con la Nacional las dos próximas temporadas.

VIVALDI EN SU CENTENARIO

No son muchos, de momento, los actos que se están programando para conmemorar el tercer centenario del nacimiento de Antonio Vivaldi, una vez que se ha probado, con total evidencia, que vino al mundo en 1678 y no en 1675. Entre ellos, y como más importante, hay que destacar la nueva visita girada a Madrid por I Virtuosi, de Roma, al mando, como siempre, de Renato Fasano. Tres notables conciertos han ofrecido en el Real, organizados por el Departamento de Música de la Autónoma, que se vuelve a apuntar así otro tanto. Hay que señalar, sin embargo, que este año la organización ha dejado mucho que desear, sobre todo respecto a la regulación y control de taquilla: increíble que el teatro no estuviera lleno ninguno de los tres días y que los abonos no pudieran adquirirse en el teatro. Algo —ignoro el qué— falló, lo que no ocurrió otras veces. También hubo fallos en la confección del programa de mano, que aparecía con importantes omisiones del texto de *Juditha*. Por lo que se refiere a la interpretación que el conjunto italiano ofreció del *Estro armonico*, poco que decir, si no es resaltar de nuevo la altísima categoría de los instrumentistas, con Ferraresi al frente; la luminosa y redonda sonoridad de sus arcos, la vitalidad que imprimen a su juego y, por otro lado, la escasa variación de enfoques respecto a sus criterios de siempre. Su Vivaldi es magnífico de ejecución y de planteamiento, aunque puede que algo falto de imaginación, muy tradicional, nada «revolucionario» (quizá lo fuera hace treinta años). El punto más bajo de las tres actuaciones fue *Juditha Triumphans* (que hace varias temporadas ellos mismos ofrecieron, en la Zarzuela, en versión levemen-



Fasano, ya veterano entre nosotros.

te escenificada). En primer lugar, porque se trata de un oratorio de notable dificultad interpretativa a todos los niveles; en segundo lugar, porque Fasano se muestra aquí, en un campo más teatral, menos seguro de concepción, un poco carente de la necesaria variedad de contrastes expresivos; en tercer lugar, porque las solistas vocales, en cometidos, es cierto, muy comprometidos, no brillaron a excesiva altura. Voces sin especial atractivo, en general mal emitidas. Pueden destacarse, no obstante, en medio de la grisura de conjunto, la buena línea de nuestra compatriota Carmen González y ciertos destellos de Nucci Condo', que, como «Vagans», adquirió inesperado relieve en su última «aria». Muy bien, claro, el grupo instrumental, y flojito el coro. La obra se brindó muy incompleta (de lo que no se decía nada en el programa).

PITOS Y FLAUTAS

Tristemente finalizó la temporada de la Orquesta de la RTV con la **Tercera Sinfonía** de Mahler dirigida por Odón Alonso. El concierto, en verdad, fue bastante negativo, volviendo a ponerse de manifiesto que es absolutamente imposible dar una obra importante, difícil y **nueva** para la orquesta, como en este caso la citada, con tan corto número de ensayos. Se corre el peligro de que todo se vea reducido a una lectura superficial e imperfecta. Peligro, desde luego, no evitado en esta oportunidad por mucho esfuerzo que realizaran director y orquesta. La riqueza tímbrica, la complejidad del entramado mahleriano, el potente sentimiento de la Naturaleza, el especialísimo clima que dimana del monumental fresco, estuvieron casi siempre ausentes por una evidente falta de control, de planificación, de profundización. La orquesta sonó gris, amazotada, muy fallona en los metales. Aislados momentos felices, como el del cuarto movimiento (buena voz, aunque no exactamente de «mezzo», la de la soviética Gorojovskaia), o el de la iniciación del sexto (contenido, equilibrado, bien expuesto), no pueden borrar el mal efecto general y la mala realización de otros (la mayoría, en realidad). El final fue particularmente desafortunado, falto de temperatura, de sentido de las gradaciones, de serenidad. Por todo ello no resultó especialmente extraño que, al terminar, numerosos espectadores mostraran airadamente su disconformidad con lo escuchado y se pronunciaran gritos de «¡Fuera!» (aunque, probablemente, haya habido conciertos incluso peores que el reseñado).

En fin, un espectáculo no muy agradable, pero en cierto modo saludable, al mostrar una faceta del público (de parte de él) interesante como señal de una toma de conciencia crítica (bastante acertada en este supuesto) frente al cansino aplauso irrazonado, rutinario y poco entusiasta de aquellos que siempre están de acuerdo con lo que oyen, sea lo que sea y como sea.

OPERA. UN DOBLE DE PUCCINI

«Bohème»: Meritoria discreción

La segunda ópera ofrecida por la Compañía Española de Opera Popular ha supuesto una peligrosa prueba (aunque no tanto como la de **Don Juan**), porque precisamente de esta obra pucciniana se han dado en el curso de los últimos quince años algunas muy aceptables representaciones, quizá de las mejores que se han llevado al Teatro de la Zarzuela. Recordemos, por ejemplo, la que tuvo como protagonistas, bajo la dirección musical de Sanzogno, a la Freni y a Pavarotti. Se trata, por otro lado, de uno de los títulos más



Evelio Esteve es un correcto tenor; ¡lástima de ese medio tono bajo...!

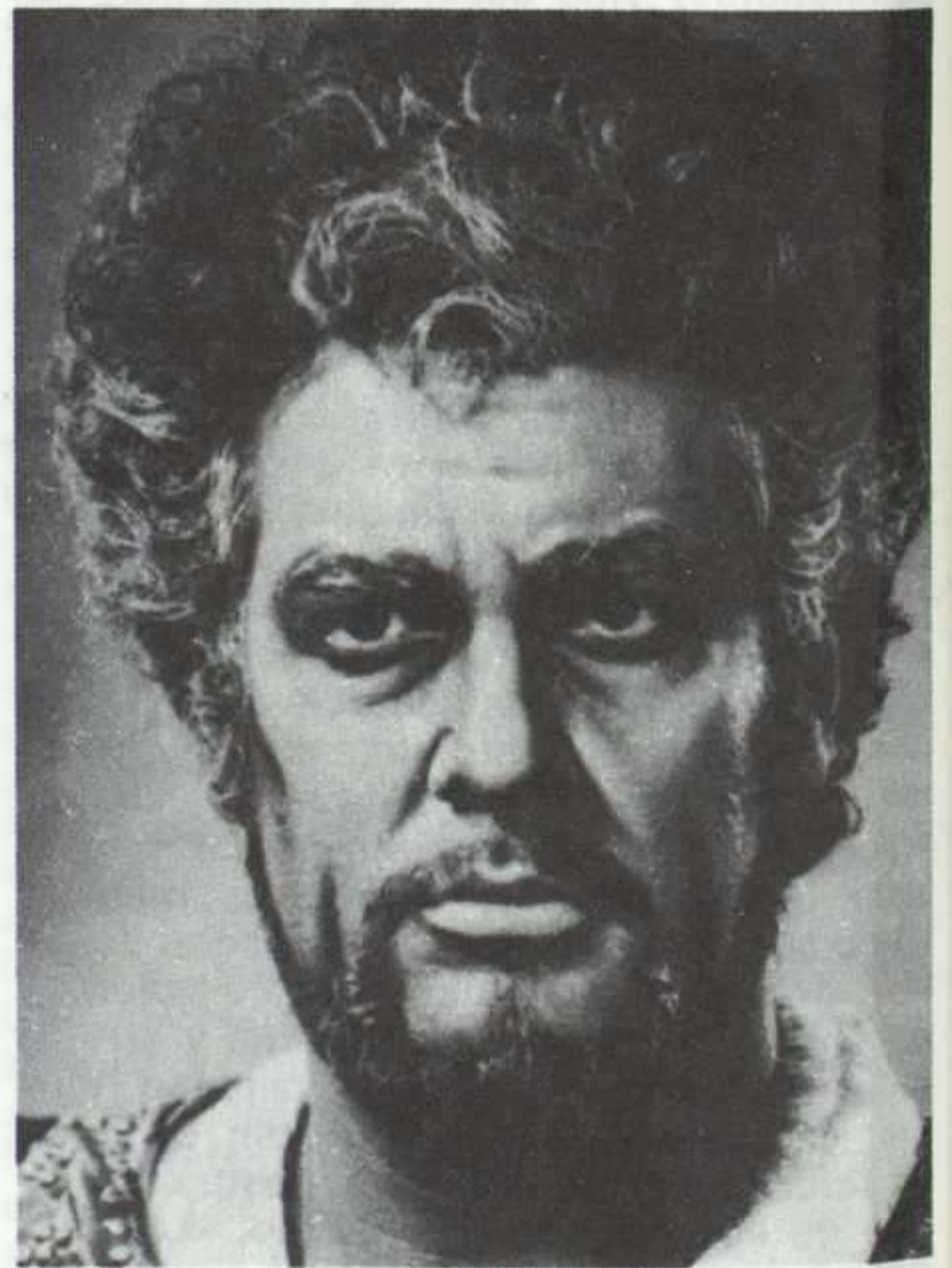
difundidos y conocidos de todo el repertorio, lo que siempre entraña un riesgo cara al público, si bien el que asiste a estas funciones, enmarcadas bajo el genérico **Opera para la juventud**, es muy bonancible. El compromiso fue salvado, en cualquier caso, con bastante dignidad en una interpretación de conjunto plausible y, con ligeras excepciones, aseada; sin genialidades, pero sin graves lunares. Superior, globalmente examinada, al mucho más peliagudo Mozart representado anteriormente. La noche, de éxito risueño para todos (objetivamente exagerado), y la buena marcha de la representación se apoyaron fundamentalmente en tres pilares: 1) La dirección musical de García Asensio, no especialmente inspirada y sin lograr la conjunción suficiente en los dos primeros actos, pero dotada de pulso y convincente expresión en los otros dos. 2) La «Mimi» de Angeles Chamorro, mucho mejor aquí, en parte menos dificultosa, que en «Doña Elvira». Estuvo, a excepción de su primera intervención («Mi chiamano...»), en la que «caló» peligrosamente, encajada, delicada y tierna, justa en el fraseo y en la expresión, aunque siempre preocupada por la cortedad de graves y agudos. 3) El «Rodolfo» de Evelio Esteve, correcto, medido, vibrante en el medio agudo. Es, sin embargo, corto como actor, lineal y poco variado de resortes. La voz, de emisión

más bien cerrada, es de oscuro color lírico, lindando con lo «spinto», caracterizada por una temprana zona de paso, muy claramente definido, y por una bien entendida colocación del sonido. Lamentablemente, hizo lo que hacen casi todos los tenores hoy: bajar medio tono su «racconto» y el final del primer acto. A excepción del siempre cumplidor Catania, flojos los demás. Rutinaria y desordenada (de manera especialmente grave en el segundo acto), la dirección escénica (montada sobre apropiados, pero sobadísimos decorados) de Roberto Carpio.

Un montaje global que, con algunos retoques, podría «funcionar» bastante bien como vehículo ilustrativo y formativo del abandonado público de la periferia.

«Manon Lescaut»: Mito e histeria

He aquí dos conceptos que casi siempre han ido juntos y que, normalmente, ha sido difícil separar. Recientemente hemos vuelto a tener un ejemplo palpable de esa dualidad con las representaciones de esta segunda obra del músico de Lucca, con la que se abría el XV Festival de la Opera de Madrid (con un nuevo horario de comienzo, por fin: ocho y treinta). Como de costumbre, la mayoría del público ha centrado la atención y el aplauso en la figura afamada, en el «divo», marginando prácticamente todo lo demás. Como punto de atención se contaba para esta ópera con Plácido Domingo, uno de los nombres indiscutibles de la temporada, capaz por sí solo de concentrar el interés de cualquier representación. El éxito fue tumultuario en la tercera función, a la que asistí, aunque haya de consignarse que el cantante ha dado en esta ocasión la de arena, posibilidad que, conociendo su trayectoria artística de los últimos tiempos, era fácil de prever, y así se hacía hace dos meses en estas mismas páginas. Aquejado, al parecer, de una afección gripal, Domingo actuó mermado de facultades en las dos primeras representaciones. En la tercera, ya en condiciones normales, demostró que, lamentablemente —como no dé un giro de 180 grados a sus métodos—, es un artista posiblemente irrecuperable para el arte lírico. De ello sólo él tendría la culpa por su afán de cantarlo todo en todas partes, en una prisa loca por enriquecerse (hay que pensarlo así), desaprovechando una voz extraordinaria en origen, y por su relativo bagaje técnico, indispensable en cualquier cantante que quiera llegar y mantenerse. La voz, que siempre ha sido, en efecto,



El triunfo popular de Domingo no debe ocultar su crucial momento vocal.

bella, timbrada, caliente, eminentemente lírica (forzada cada vez más a dar unas prestaciones que no le corresponden en lo dramático), sonó bien, fácil, redonda en el primer acto de esta **Manon**, aunque no pudo disimularse la preocupación del tenor por mantener la línea, por no romper el sonido (fue continuo el feo gesto de volverse de espaldas al público para descongestionarse las fosas nasales, lo que suele hacer corrientemente). Por eso el «Donna non vidi mai» estuvo falto de naturalidad y de «legato», cantado un poco a trompicones. El segundo acto fue discreto, aunque, eso sí, el temperamento, la entrega estuvieron siempre en primer plano. El hundimiento vocal, nunca disimulado por el tremendo y si se quiere meritorio esfuerzo desplegado, vino más tarde, en el tercero, en donde Domingo se entregó al fácil juego del «melo», exagerando el que ya de por sí lleva implícito la obra, gritando, más que cantando, la impetuosa frase «Guardate!» («No! Pazzo son!»), con la voz totalmente atrás, atenazada, sin posibilidad de modular y sin capacidad para elevarse hasta el Si natural previsto por Puccini, que fue olímpicamente suprimido. El público, al parecer, no percibió nada de esto y reparó sólo en la externa e histórica emotividad del cantante (en un momento teatral realmente de oro), aplaudiendo repetidamente una actuación poco digna del «primer tenor del mundo», el cual cobra, no lo olvidemos, por actuación entre las 400.000 y las 800.000 pesetas. Poco ético parece el proceder de Plácido Domingo, aprovechándose de la poca preparación general del público (el de aquí y el de casi todas partes) para seguir brindando espectáculos artísticos tan poco edificantes, tan lamentables en una figura de su talla. ¡Qué lástima de voz, de temperamento generosamente derrochados! ¡Qué

gran cantante está perdiendo la historia de la ópera! El mejor consejo que ahora mismo se le podría brindar es: «Por favor, váyase a descansar una buena temporada y medite, recapacite, reestructure por completo su carrera; aproveche las fabulosas condiciones con que la Naturaleza le ha obsequiado, el innato talento musical que posee y cante menos y sólo aquello que realmente pueda cantar. Quizá de este modo su voz vuelva a ser fresca y joven, a emitirse con tranquilidad, sin agarrotamiento; probablemente vuelva usted a recuperar ese Si bemol, ese Si natural, o incluso ese Do que ahora mismo difícilmente tiene. La historia se lo agradecerá».

Lo triste es que la histeria despertada por el mito oscureció en buena medida otros factores que contribuyeron a que, pese a todo, la representación tuviera un nivel muy digno. En primer lugar, debe señalarse, como algo, además, inusual, la labor del foso, en donde Ros Marbá trabajó con denuedo para superar la rutina que normalmente atenaza las prestaciones de la orquesta, sobre todo en unas manifestaciones como las madrileñas, en las que gran parte del público sigue reparando solamente en el aspecto vocal. El resultado musical fue, en conjunto, más que aceptable, aunque algo irregular, al menos en la representación que presencié. Excluyendo el primer acto, de muy difícil encaje y ajuste, en donde hubo de todo, el resto fue realmente encomiable, alcanzándose momentos verdaderamente buenos, inusitados por estos pagos, particularmente a lo largo de los actos segundo y tercero, en los que se llegó a dar, a través de una cuidada matización, el exacto colorido que pide Puccini, entre apasionado y delicado (encaje musical vigorosamente cincelado). En esta parte de la obra cada pasaje tuvo la medida justa y el fraseo adecuado. Ha-

cía tiempo, en efecto, que no se contaba en la Zarzuela con una prestación orquestal (bien la RTV) tan convincente, tan propia y atenta al desarrollo dramático, tan caliente y fluida. Hacía tiempo también que no se disfrutaba de un movimiento escénico tan ajustado, ordenado y ágil, realmente inspirado en los dos primeros actos, debido a Piero Faggioni, y con unos decorados (realizados por Sormani sobre bocetos de Paravicini) tan delicados, sugerentes y bellos, dentro de un refinado naturalismo (algo pasado de moda, sin embargo, lo que da idea de que deben tener varios años), a excepción, por supuesto, del utilizado para el último acto, realmente feo.

Eva Marton, la soprano húngara que, a pesar de sus irregularidades, dejó un buen sabor de boca en su «Aida» de la pasada temporada, no fue una «Manon» demasiado adecuada, por cuanto posee quizá un color (de lírico-dramática) excesivamente oscuro para esta parte y no domina del todo las agilidades («mordentes», trinos) que a veces se le exigen, siendo, por otro lado, poco delicada y sutil en la expresión y sólo discreta como actriz. Otorgó, en todo caso, dignidad a su interpretación, utilizando con discreción su potente y extenso instrumento, de emisión dura, pero correcta. Convincente su dramatismo en «Sola, perduta, abbandonata». En conjunto, con todos sus defectos, por encima de Domingo. Sardinero cumplió bien en su poco relevante papel, aunque abusando, como siempre, de un excesivo apoyo en las consonantes final de período. Dentro de esta tónica se movieron todas las segundas partes: Cid (que dio cierta sutileza y buen aire escénico a su «Edmondo»), Mariotti, Porras, Aragón...

ARTURO REVERTER

UN GRAN RECITAL DE RAFAEL OROZCO

El recital del joven pianista cordobés Rafael Orozco en el Teatro de la Zarzuela, de Madrid, el pasado día 12 de abril, ha supuesto una nueva confirmación de la gran clase de instrumentista que hay en Orozco, así como del eclecticismo e interés de sus criterios programadores. Enfrentarse en una primera parte a los cuatro **Scherzi**, de Chopin, y cerrar el programa con el cuaderno final de la **Iberia**, de Albéniz, incluyendo un estreno vanguardista entre ambos clásicos del pianismo tradicional, es algo digno de aplauso desde el mismo planteamiento. Por lo

demás, Orozco pasó de una a otra obra «en maestro», alcanzando los resultados más indiscutibles en Albéniz: **Jerez** fue un prodigio de expresión y de construcción sonora.

La obra estrenada fue la **Sonata de Vesperia**, de Tomás Marco, compuesta en 1977 a petición del propio Orozco, a quien está dedicada. Utilizando recursos abiertamente pianísticos, y sin limitación de dificultades mecánicas, habida cuenta de la técnica esplendorosa del dedicatario, la **Sonata de Vesperia** se estructura en cuatro secciones, ligadas sin solución de continuidad y contrastadas merced a tratamientos muy diversos de un mismo material.

La buena acogida que recibió la partitura de Marco por parte del abundante público asistente nos lleva, una vez más, a reflexionar sobre el decisivo papel que los divos pueden y **deben** desempeñar en la difusión de la música actual. Incluirla entre la «música de siempre» e interpretarla con la convicción de que hizo gala Orozco es algo estimulante para el autor y alertador para el aficionado perezoso o reticente hacia la música nueva, para ese aficionado que jamás hubiera asistido al estreno de la **Sonata de Vesperia** si se hubiera situado en un programa de obras contemporáneas exclusivamente.—**JOSE LUIS GARCIA DEL BUSTO.**

LIBROS

EN PRO DE LA SENSEÑANZA DEL VIOLIN

Llega a nuestro poder el cuaderno de la **Antología de Estudios para violín**, original de Antonio Arias. Con motivo de la aparición del primer cuaderno ya comentamos esta obra, que se perfiló definitivamente a lo largo de 1961 —becado el autor por la Fundación Juan March— y es publicada ahora por Real Musical. Subrayemos

que el maestro Arias inició hace más de cuarenta años los trabajos de recopilación, notas y selección, habiendo revisado continuamente los materiales para actualizar la técnica e introducir los mil y un detalles que el continuo contacto con el alumnado impone.

Reiteremos nuestra consideración más positiva hacia la **Antología** de Antonio Arias, una obra que recorre progresivamente cuantos problemas técnicos

puedan presentarse al aspirante a violinista, seleccionando los más interesantes estudios del repertorio universal, desde los más elementales hasta el fulgor virtuosístico de los **Estudios** de Paganini. El hecho de que se ordenen con gran sentido didáctico, de que se hayan suprimido reiteraciones inútiles, de que se haya atendido a la musicalidad de fondo para la selección de los estudios, de que éstos vayan precedidos de explicaciones y ejer-

cicios preparatorios, convierten esta **Antología** en una obra ideal para el alumno y utilísima para el enseñante: por ello no dudamos de su éxito en los Conservatorios.

Este cuaderno segundo se abre con un prefacio de Henryk Szeryng, que puede servir de resumen de tantas opiniones laudatorias como Antonio Arias está recibiendo de los más calificados maestros del violín.—**GARCIA DEL BUSTO.**

CONN ORGAN CORPORATION EN ESPAÑA

Entrevista a David Hamilton, Director mundial para la exportación de Conn

- Más de 500 firmas musicales, de todo el mundo, se reúnen en Madrid.
- La gran innovación de los tubos aplicados al órgano electrónico.
- Sólo en Australia hemos instalado más de 700 órganos para iglesia.
- El comienzo de CONN fue la fabricación de órganos de tubo para iglesia.
- Se ha conseguido el órgano barroco, clásico y moderno en un solo instrumento.



Un momento de la cena ofrecida durante la presentación de Conn. De izquierda a derecha: don José Antonio y don Ramón Jiménez, de Real Musical; el director general de Conn y don Tomás de Julián, de Spa-Music, junto a sus respectivas esposas.

Entre los pasados días 16 a 21 de abril se celebró en un céntrico hotel madrileño la Convención Internacional de la firma americana constructora de órganos electrónicos CONN. Durante estos días se realizó la presentación de los nuevos modelos de la Compañía, así como la programación de su lanzamiento en España, presentación a la que asistieron más de 500 firmas musicales de todo el mundo.

Dado que el mundo del órgano electrónico tiene mucho interés para un numeroso sector del público, demostrado por los elevados importes de ventas obtenidos por los diferentes distribuidores de este tipo de instrumentos, sobre todo a nivel doméstico, y con el fin de dar a conocer los nuevos modelos profesionales que CONN trae a España, en los cuales se anota la importante novedad de la inclusión de tubos con el fin de dar una mayor riqueza de timbres, hemos entrevistado a su Director mundial de exportación, señor David Hamilton, que, con un conocimiento exhaustivo del órgano electrónico y sus problemas, tuvo la gentileza de contestar así a nuestras preguntas:

—¿Cómo ve usted el mercado mundial del órgano electrónico?

—El mercado siempre se está creando, siempre está en evolución; en algunos países empieza de una forma más lenta que en otros. Por ejemplo, Australia, ahora mismo, es el gran mercado para la exportación del órgano. En cuanto a España, creemos que en ella también se va a alcanzar un buen nivel de expansión; pero, claro está, de forma más lenta.

—¿Y el mercado europeo?

—En Europa el mercado lleva ya unos ocho o diez años, y empezando de una forma paulatina, hoy es un gran mercado. Confiamos que en España suceda lo mismo, pues ahora estamos en relaciones con la Empresa Real Musical, y esperamos que las mutuas colaboraciones entre nuestras firmas dé como resultado esa

expansión del órgano electrónico en este país.

—¿Piensa que sobre todo en Europa, donde se tiene gran tendencia hacia la música como cultura y no como recreo, existe un poco de rechazo hacia el órgano electrónico como elemento de entretenimiento?

—Contestando a esa pregunta en lo que atañe a mi Empresa, le diré que en CONN hay tres divisiones comerciales. La primera de ellas es para el órgano de hogar, el de entretenimiento, existiendo un fabuloso mercado para este tipo de instrumentos. Si usted aprende o tiene que aprender de una forma clásica a tocar el órgano, es evidente que nunca se decidirá a aprenderlo, y eso no es la solución; para ello, lo único que se persigue con este tipo de órganos CONN es que el ejecutante se divierta y lo pase bien. Pero así y todo, y para iniciar en la música a esas personas que no han podido aprender con anterioridad, tenemos la exclusiva de tipo pedagógico, que denominamos «Show chord», que consiste en un sistema mediante el cual, al apretar usted el pedal del Do, suena bien; pero además de sonarle bien, en el teclado se iluminan ciertas teclas que a la persona en cuestión no le dicen solamente que aquello suena bien, sino qué es lo que él está tocando. Usted va aprendiendo que eso que suena se llama Do mayor, Do menor... Va aprendiendo cómo se van formando los acordes; pero no de una forma fría y teórica, sino de una manera práctica y anteponiendo siempre el sonido a la memorización. Este sistema pedagógico ayuda fabulosamente, porque lo más difícil en el órgano es justamente el «pedalier», y es ahí donde, empleando una frase muy española, CONN «agarra el toro por los cuernos» y se va a la primera dificultad y la vence de forma absoluta.

Cuando usted empieza a tocar un órgano como principiante, lo más seguro es

que antes no haya aprendido música, y la propaganda de muchos órganos le anuncian que podrá tocar con un dedo de la mano derecha y otro de la izquierda solamente; pero, en realidad, las dificultades empiezan cuando tiene que utilizar los acordes, y, como decíamos anteriormente, con el «pedalier» CONN vuelve a atajar esta otra dificultad, enseñando a crear esos acordes, a emplear esa mano izquierda y no pararse en la melodía.

En el caso de que usted lleve cierto tiempo con un órgano de hogar y desee pasar a uno grande; en el caso de que haya aprendido sólo con dos dedos, en el órgano grande ya no le van a sonar, pues sólo oírás esas dos notas que marque. Lo importante es que el «Show chord», este método revolucionario para enseñarle a emplear y conocer los acordes, le ayuda a pasar del órgano doméstico al grande, y no precisamente tocando con dos dedos, sino enseñándole, además, de una forma visual qué nota está interpretando.

El siguiente paso que tenemos como exclusiva es el oscilador independiente a cada tono. A la mayoría de los órganos se les conoce como órganos divididos, lo que significa que tienen doce generadores. Entonces todos los Do vienen de un generador, todos los Re de otro, etcétera. Pero la diferencia entre el órgano dividido y el oscilador independiente a cada tono de los CONN es que se dispone de mayor cantidad de osciladores, con lo cual se logra que los sonidos salgan de una forma mucho más independiente, con su propio valor, consiguiendo aproximarse a los timbres originales de los instrumentos que se registran en el órgano, y ofreciéndose, en el caso del órgano clásico, una riqueza de timbres y sonido nunca conseguida por ningún órgano electrónico.

—Tanto para el piano como para los demás instrumentos, posteriormente a su creación, fueron los compositores, por medio de sus obras, los que han trabajado

para dichos instrumentos, y, en cambio, con éstos órganos todavía no ha sucedido así. ¿A qué cree usted es debido que los compositores actualmente no se han dedicado a escribir obras para el órgano electrónico?

—Es una pregunta muy buena; y para contestarla, ante todo, debo decir que el órgano electrónico es un instrumento muy nuevo, puesto que en los años treinta se empezaron a construir los primeros, y éstos no eran ninguna maravilla. Los CONN, por su parte, empezaron después de la segunda guerra mundial, y entonces registramos este sistema del acelerador independiente a cada tono, siendo los primeros órganos que fabricamos los de iglesia, cosa que nos enorgullece, pues la mayoría de los órganos que fabricamos entonces siguen hoy en día sonando, cada domingo, en iglesias de todo el mundo. Quizá uno de los elementos que, junto con los anteriores, exclusivos de CONN, más nos honra y nos permite ofrecer unos niveles de calidad insospechados, sea el sistema de tubos, los cuales no sirven para incrementar el volumen, sino para dispersar el sonido y ayudan a conseguir ese timbre clásico. Naturalmente, a lo largo de los años las cosas se perfeccionan, y en el apartado concreto de la electrónica el avance ha sido tan fabuloso que hoy, prácticamente, se puede obtener con la electrónica todo tipo de sonidos, en los que no se podía ni siquiera pensar ni soñar conseguirlos en los años cuarenta. El caso es que todos los modelos de CONN, desde el setecientos dieciséis, que es una de las muestras que tenemos en exposición en Real Musical de Madrid, hasta el mayor de ellos, están homologados por una serie de prestigiosas organizaciones de organistas en todo el mundo, considerándolos órganos clásicos cien por cien. De hecho, tenemos un gran prestigio en iglesias y salas de concierto de todo el mundo, porque con nuestro sistema de tubos hemos conseguido una riqueza tímbrica y un sonido clásico difícilmente igualables, pues al interpretar en un órgano de tubos —yo empecé en un órgano de tubos— hay un retraso desde la ejecución hasta que sale el sonido, y lo bueno es que en los CONN esto también se produce; luego funcionan nuestros instrumentos como un auténtico órgano clásico de tubos. Hemos dado muchos conciertos de órgano clásico en el mundo, y, por ejemplo, el que dimos con uno de tres teclados, en Inglaterra, con el doctor Francis Watson, que es una gran autoridad en el órgano, resultó un auténtico éxito, con lo cual consideramos que los órganos CONN están a un elevado nivel sonoro a la hora de interpretar piezas del repertorio clásico para órgano.

Pero volviendo a la pregunta que usted me hizo en un principio, hemos de reconocer que el órgano electrónico no ha sido aceptado, o, siendo más benévolo, no ha sido aceptado masivamente por parte de los intérpretes de música clásica porque los sonidos que producen otras marcas no les merecen las suficientes garantías respecto a timbres y difusión del sonido, los cuales con los CONN, y valga la redundancia, hemos conseguido alcanzar. Y en cuanto a los compositores, no hemos de olvidar que al ser el órgano electrónico un instrumento muy joven, tal y como he dicho anteriormente, todavía no ha dejado el suficiente sedimento como para que los compositores actuales se fijen en él masivamente.

Como dije al principio de esta entrevista, en CONN tenemos tres divisiones comerciales del órgano (doméstico, profesional, clásico), y ello significa que podemos abordar desde el órgano como instrumento de entretenimiento y «hobby» hasta el



Un flash de la presentación de Conn, a la que asistieron Real Musical y Spa-Music. (En la gráfica, los directivos de Real Musical y Spa-Music, junto a los de Conn. A la izquierda, nuestro director comercial.)

órgano clásico de iglesia, pasando por el del mundo profesional de la música popular. Me gustaría aprovechar esta oportunidad que RITMO me brinda para la difusión de CONN en España para informar de que el pasado domingo, día dieciséis de abril, hemos presentado aquí en Madrid, como primicia mundial, el modelo seiscientos cincuenta y dos, que es un instrumento en el estilo de los que nosotros denominamos órganos de teatro o profesional de la música popular; pero en el que se puede tocar de forma clásica, popular, «jazz», «rock», etcétera; en otras palabras, se puede interpretar todo tipo de música. Incluso la célebre obra **El vuelo del moscardón** sólo con el «pedalier». Lo que sí puedo asegurarle es que estamos dispuestos a difundir las enormes ventajas técnicas y de calidad de nuestros órganos, y quizá para la próxima temporada les enviemos organistas de fama mundial para que en nuestros órganos den una serie de giras de conciertos por España.

—Señor Hamilton, hay una evolución constante en las metodologías para introducir en la música, y yo pienso que el órgano ha contribuido enormemente a esta evolución. ¿Cuál es su opinión en torno a este tema?

—En todo el mundo hay actualmente gran multitud de personas que hacen música cada día, y puede que no sea una música

muy académica, pero de hecho hacen música propia, no pinchan un disco o no escuchan una cinta magnetofónica: son protagonistas de la música, están creando música. Ciertamente es posible que no sea académica, pero sí es verdad que el acorde de Do mayor o de Fa, etcétera, en todo el mundo es el mismo; y ahí es donde nuevamente, y concretándonos a nuestro órgano CONN, lo que estamos haciendo en pro de esta introducción en la música es emplear una metodología en la que, además de interpretar música desde el primer día, poco a poco lo vayan haciendo de una forma académica; es decir, aquellas personas que no tenían ni idea de música, que no sabían qué era una nota, ahora, por nuestro sistema pedagógico del «Show chord», ya empiezan a saber cómo se forma un acorde mayor, etcétera, y a se acercan a la verdadera música.

Una de las cosas que digo cuando hago demostraciones de nuestros órganos es que CONN tiene el único órgano que además de producir buenos sonidos y de entretenerles, les va a enseñar qué deben hacer y cómo hacerlo.

—Muchas gracias por sus respuestas, señor Hamilton, y deseamos que los órganos CONN tengan en nuestro mercado la acogida que se merecen.

FRAPPE

EL MUNDO DISCOGRAFICO



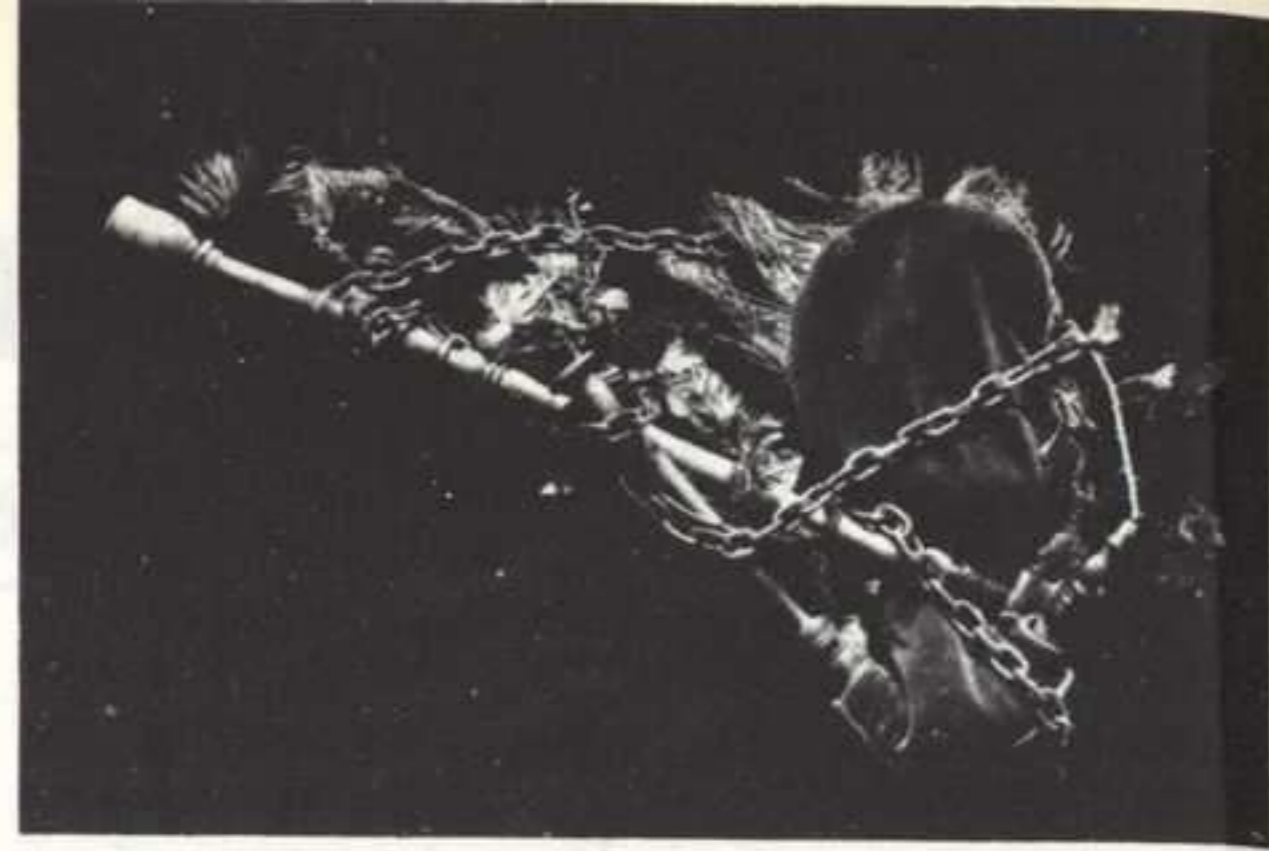
VEIGA

Discos descatalogados,
disponemos todo el año

OFERTAS Primavera e Invierno
Catálogos de todas las Marcas
Descuento 15%.

Hortaleza, 62
Teléfs.: 231 52 39 - 231 09 54
MADRID

MESA REDONDA SOBRE LA SITUACION DE LA MUSICA EN GALICIA



La prensa gallega de la mañana del día 27 de febrero informó puntualmente de una reunión que en la tarde del día anterior se había celebrado en una sala que al efecto cedió la Universidad en el histórico recinto del Rectorado de la Universidad Compostelana. Causas no tan ajenas a mi voluntad como cabría desear han retrasado la salida de este artículo y le han restado puntualidad. No obstante, el tema fundamental que late en las conversaciones de aquella lluviosa tarde santiaguesa —música y autonomía— sigue hoy tanto o más vigente que el domingo de la reunión. La constitución de la "Xunta de Galicia" y la designación de sus miembros ha clareado la situación y oscurecido las escasas esperanzas que teníamos los gallegos. Esperemos que la buena intención de todos los asistentes a aquella reunión no caiga en saco roto: sería contraproducente que las excelentes y posibles alternativas que ofrecieron algunas de las fuerzas vivas (perdón por lo desgastado del término) de la música gallega se remitan al inefable buzón administrativo del olvido.

En la conversación se trataba el interesantísimo tema de la divulgación de la música clásica a través de melodías populares gallegas o de música de autor que partiese de ese tipo de melodías. También hablamos acerca de la posible galleguidad de músicos no gallegos; es decir, acerca de la posibilidad de que un no gallego pudiese hacer música gallega, posibilidad negada por casi todos al referirse al campo de la composición.

Tenemos los gallegos fama de desconfiados y morriñosos (es decir, de llorones). No quiero, por tanto, insistir más en el tema. Sólo resta advertir de la mutilación que, por motivos de espacio, me he visto obligado a hacer (he suprimido pequeños párrafos que, a mi entender, no tienen importancia, y una buena parte de una interesantísima conversación que, según mi opinión, rebasaba am-

pliamente el tema músico autonómico) y dar las gracias a todos los asistentes. Vamos a ello. Gracias a...

- D. *Julio Andrade*, liberal y crítico, que protagonizó algunos de los momentos más lucidos de esta reunión con su obsesión —siempre poca— por un sustrato sociológico que permita la formación de una verdadera cultura musical.
- D. *Xoan Manuel Carreira*, crítico con injusta fama de gastritis, que estuvo inusualmente silencioso.
- D. *Rogelio Groba*, compositor y director del Conservatorio y Orquesta de La Coruña, que aportó un buen número de datos referentes a la presupuestología y pedagogía musical.
- P. *José López Calo*, musicólogo y profesor de Historia de la Música de la Universidad santiaguesa, responsable de la mejor programación musical de Galicia: los "Jueves Musicales de la Universidad".
- Sr. *Suárez Núñez*, vicerrector y senador U. C. D., que se vio convertido, casi sin darnos cuenta, en el moderador real de la conversación.
- D. *Carlos Villanueva*, crítico y "penene" que, aunque estuvo silencioso la mayor parte del tiempo, contribuyó sensiblemente a la realización de esta reunión, al dejarnos un aparatósimo magnetofón de "cassettes", con el que se grabaron casi tres horas de conversación.

También hay que mencionar (sería injusto olvidarlo) a Kukas, el diminuto fotógrafo —de tamaño sólo—, responsable del material gráfico.

Enrique Macías, joven compositor y crítico vigués, no pudo asistir, a pesar de estar invitado; tenía la "rapaza" enferma. ¡Vaya por Dios!

LOIS RODRIGUEZ ANDRADE

LOIS.—Tras unas palabras del señor Suárez, y una vez solicitada mi actuación como moderador por parte de Carreira, inicié el diálogo:

El equipo gallego de RITMO se lleva plantfeando desde hace tiempo la situación de la música en Galicia. De nuestros planteamientos salió el guión que tienen ustedes delante.

En primer lugar, quería decir que el guión no pretende ser un guión en el sentido estricto, sino un contenido, una enumeración de las cosas que se deben tratar. Pienso que todos los aquí presentes tienen sus ideas y sus esquemas acerca de la situación de la música en Galicia. El seguir nuestro guión puede suponer hipotecar su propia línea de pensamiento... Entonces todo el que tenga que decir algo —que somos todos— que lo diga.

JULIO.—Falta de presupuestos, rezaba el primer epígrafe. Es muy interesante esto de la falta de presupuestos...

GROBA.—Yo no creo que podamos hablar de falta de presupuestos...

JULIO (*anticipándose*).—Yo creo que sí; pero de presupuestos básicos para que pueda hablarse de la música. Digamos que, para mí, el presupuesto sería hablar de escuelas. Pienso que más que económico, el presupuesto es algo sociológico. (*Surge el comentario acerca de lo económico.*) Claro que podemos hablar también de lo económico... Pero el gran problema es el presupuesto base.

SUAREZ.—Por lo que a mí respecta, he de decir que el presupuesto de la Universidad es, indiscutiblemente, corto. Tenemos, aproximadamente, sobre las seiscientas mil pesetas para lo relacionado con la música. Hace falta mucho más, en el ámbito universitario, para este apartado. El Padre Calo siempre anda rascando pesetas por ahí, por el mundo, para hacer más conciertos y mejores...

LOPEZ CALO (*se sonríe*).—... yo diría que en Extensión Universitaria van no solamente los conciertos, sino también esas ideas que tantas veces tengo machacado al pobre vicerrector. (*Se sonríe, esta vez, Suárez.*) Quisiera que la Universidad se extendiera hacia el exterior, en el sentido de potenciar otras formas... La Universidad siempre ha tenido esa doble vertiente de docencia e investigación.

GROBA.—Yo creo que sí hay presupuestos, pero había que preguntarse si están bien gastados. Vamos a hacer una especie de inventario: Vigo sostiene una Banda Municipal; La Coruña sostiene una Banda Municipal; Santiago sostiene una Banda Municipal; la Diputación coruñesa sostiene un "ballet". (*Se refiere, supongo, a Rey de Viana.*) y una escuela de danza... Los coros reciben subvenciones; hay unos presupuestos de Festivales de España; hay unos presupuestos de las Cajas de Ahorros. Las Cajas de Ahorros de Vigo, Coruña y Santiago gastan muchísimo dinero. Ahora bien, ¿ese dinero está resultando positivo para la música? ¿No estarán utilizando ese dinero como un medio de publicidad? ¿Se podría hacer algo mejor con ese mismo dinero? Por otra parte, ¿los Ayuntamientos de Galicia están gastando dinero en música? Yo creo que no. Están gastando dinero en fiestas populares; yo llego a la conclusión de que el problema de Galicia no está en el dinero: está en una administración seria de ese dinero. ¿Es que los Ayuntamientos de Galicia han consultado alguna vez a un crítico musical, a un investigador, a un director, a la hora de hacer una programación musical? Se necesita un asesoramiento —creo yo— por gente que conozca el arte, que conozca la música. Y en este punto tiene la Universidad que jugar el papel más importante... Los concejales, que no son analfabetos todos (*risas*), pero sí casi todos (*risas*), ¿se han preocupado alguna vez de consultar a un crítico musical, a un investigador...? Yo tengo un caso aquí: la Coral de Betanzos recibe cien mil pesetas de la Fundación Barrié; la Orquesta de La Coruña recibe cien mil pesetas de la Fundación Barrié; el Conservatorio de La Coruña recibe cien mil pesetas de la Fundación Barrié. Bien, señores; esto nos pone de manifiesto una falta de seriedad a la hora de valorar las cosas. No es que yo diga que la Coral de Betanzos no sea merecedora de cien mil pesetas; pero lo que no puedo admitir es que se dé la misma cantidad de dinero a una Coral que se dedica a cantar la *Rianxeira* que a una orquesta empeñada en hacer música gallega trascendente o a un Conservatorio. Dinero tenemos, lo que nos falta —no sé si llamarle política musical— es seriedad...

LOPEZ CALO.—Yo plantearía, de repente, una de las cosas que tengo aquí; y no sé si hago bien o mal. Hace poco, cuando trajimos aquí, para la festividad de Santo Tomás, a la Orquesta de La Coruña, nos preguntamos: ¿por qué a la Orquesta de La Coruña,



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

La casa más surtida en discos
microsurco de toda Andalucía

Casa Damas

SIERPES, 65 - SEVILLA

que ya está funcionando, no se la hace un poco la Orquesta de Galicia? Debe de haber en Galicia una buena orquesta sinfónica. Tenemos la base; es una orquesta que ya está funcionando. Solamente falta potenciarla... (GROBA: ... asegurar su continuidad y elevar su nivel...); francamente, lo que hemos escuchado en Santiago fue un modelo de lo que se puede hacer. Pienso que si de alguna manera consiguiéramos sacar esta idea, que apoyáramos esta sola entidad, habríamos hecho una gran aportación. Pienso que es de lo más urgente una buena orquesta sinfónica que diese sus conciertos en Betanzos, Corcubión, Noia, Villalba... Que estas ciudades puedan disponer una vez, dos veces al año, de unos conciertos sinfónicos buenos.

JULIO.—Este es un tema bastante complicado. Con respecto a lo que dijo Groba, he de decir que se han tocado diversos temas; siempre el mismo, pero desde diversos puntos; es decir: no es lo mismo el fomento de la política musical de la Administración que el fomento de la música a través de entidades privadas. Son dos casos diferentes. Es cierto que las entidades privadas pueden utilizar la música como medio de propaganda; pero el problema estará siempre en que si no lo hace así, no lo harán. Pienso que esto es una postura realista, ni mejor ni peor. Cuidado, no califico. Ahora, qué duda cabe que si conseguimos establecer en Galicia un "corpus", una institución, un algo que fuera guía musical, podría tener influencia decisiva a la hora de realizar unas programaciones por estas entidades públicas. Pero no está hecho, y habría que hacerlo. Esto, por una parte. Segundo: quisiera matizar también que la política musical de la Administración del Estado, bien sea desde un punto de vista central o bien a través de las entidades locales, es un tema bastante conflictivo por lo siguiente: porque es fácil que caigamos en el dirigismo, en el "elitismo" o en el paternalismo. Y en muchos otros ismos. Rogelio se queja, hasta cierto punto con razón, de la cantidad de dinero que se tira, a nivel local, en fiestas populares. Ahora bien, sería muy difícil decir desde aquí cuál es la política musical adecuada a esas entidades menores. Yo pienso que mientras el sustrato social no demande otra cosa, el imponerles una política musical es paternalismo. Y que conste que no siempre el paternalismo es malo. ¿Hasta qué punto es lícito que seamos nosotros los que digamos lo que hay que hacer? Nuestra gran labor ha de ser de educación por abajo, conseguir que el sustrato social demande música culta. Bien; respecto de la Orquesta de Galicia, quisiera decir que si bien puede tener interés crear una gran orquesta regional, sigo creyendo que las orquestas han de tener nivel provincial, e incluso local. Quizá lo que sí es necesario es reforzar esas actividades locales que no están reforzadas. Pero, caballeros, es que estamos saliendo de algo que todos sabemos, ¡¡de hace cuarenta años!! Mi opinión es no crear una orquesta regional, sino reforzar esas orquestas locales que sí están funcionando. Pienso en la Orquesta de La Coruña, desde luego; pienso incluso en la de Vigo, está allí. Y si hubiera muchas más, mejor.

SUAREZ.—Yo creo que, como en otras cosas de planificación, los gallegos somos muy independentistas en cuanto a nosotros, y entonces lo que se echa en falta es la música es la planificación. Los que están viviendo la música a todos los niveles, desde el más bajo hasta el más alto, nunca han tenido contactos; nunca se han reunido en una mesa para hacer una programación, una especie de comité de planificación en serio de la música. Yo entiendo que hay dos tipos de música: una, que puede ser la música popular, o sea, la que entiende el vulgo por música; otra, la música "elitista" del conocedor. Entonces hay que llegar a un acuerdo entre los dos para que el vulgo retome la música; pero para que el vulgo se forme es necesario formarlo. Ahora bien, eso que decía usted, bueno, mejor nos tratamos de tú (JULIO: *Lo agradecería.*), de ser paternalista. Yo creo que todos los que entienden algo de música son los responsables de que el vulgo vibre para pedir la música. Hay que planificar un nivel determinado, y luego hacer una especie de consejo asesor, una especie de pequeña asamblea, en donde estén integrados todos los elementos de la música en Galicia.

GROBA.—Creo que podemos tener un papel muy importante: asesorar. Hay que hacerles ver que lo que están haciendo está muy mal hecho. Y si hacemos esto, hacemos algo. Hasta ahora se ha impuesto el capricho del concejal de turno, del alcalde de turno, o de los dos.

CARREIRA (a Julio).—Quisiera decir algo sobre el paternalismo. Si los cantantes llamados "populares" han triunfado, no ha sido por casualidad, ha sido por el paternalismo de un sistema —que acaba de morir— que estaba interesado en su triunfo. La televisión ha desempeñado un importantísimo papel en ello; no hay medio alguno más paternalista que la televisión... (JULIO: *Más que paternalista, con más connotaciones...*) Habéis hablado acerca de la planificación y nos encontramos con un punto que discutimos bastante Lois y yo. El problema es el siguiente: no podemos olvidarnos que la pre-autonomía está aquí (1), y que en el gobierno de Galicia va a haber un Ministerio de Cultura. Si una de las conquistas, a nivel de estado, fue conseguir que se centralizase en una Dirección General, pienso que no podemos repetir

(1) Todavía no habían promulgado el Decreto de Pre-Autonomía para Galicia.



Xoan M. Carreira, José López Calo y José María Suárez Núñez.

el error de los cuarenta años de tener una Comisaría de la Música, una Comisaría de Festivales... Hay que crear una Dirección Xeral da Música.

LOIS.—Antes hablamos de política musical y hablamos de Cajas de Ahorros, Diputaciones... Hemos visto una cosa que se presentaba muy clara, que es la rentabilización que sacan las Cajas de Ahorros y todas esas entidades con la organización de actos culturales. Quería decir que aunque ellos saquen una rentabilización propagandística, esa rentabilización no tiene por qué estar, en principio, en contradicción con una rentabilización social. Por otra parte, pienso que lo que no podemos hacer es dejar la música en manos de organismos privados. Parece como si quisiéramos coger todos los fondos de las Cajas de Ahorros, de los Bancos y elaborar una política musical a base de los fondos de las Cajas y los Bancos. Eso sería un solemne disparate, pienso; es una opinión personal.

JULIO.—Pienso que estamos volviendo al punto de partida; aunque democratizemos los órganos de gestión de las Cajas de Ahorros, ¿qué podemos llevar a esos órganos de gestión? En definitiva, el mismo nivel cultural-musical del sustrato social. Tenemos dos posibilidades, no alternativas, sino sincrónicas, muy importantes: crear ese comité un poco paternalista que marque una política, que marque una línea estética, una línea estética en el campo de la cultura. Partimos de unas líneas de pésimo gusto, de una chabacanería total. Por otra parte, estaría la política educativa, que es algo fundamental.

SUAREZ.—Nos vamos un poco del tema. Primero habría que hablar de presupuestos. Parece ser, según lo que dice el señor Groba, que sí hay dinero. Lo que hace falta es planificación. ¿Cómo se haría? Estos dineros, a través de un Consejo asesor, se podrían vehicular hacia cosas determinadas. A continuación estaría la programación. ¿Quién puede hacer la programación? Se hablaba de las Cajas de Ahorros, y no hay que responsabilizarlas tanto como se habló aquí. A ellas les han asignado un cometido, les dijeron que tenían que hacer música..., pues a hacer música. Ahora, si hubiera unas directrices culturales dentro de Galicia que dijese: "Oye, mira; lo que hay que hacer es esto..." Si los técnicos llegan a todos los órganos y dicen: "La música que se debe programar es ésta"; aunque eso suena, como decías tú, a paternalismo. Tenemos que irnos quitando un poco de esa palabra e ir a unas nuevas condicionantes. Hoy la gente se va culturizando, y si hoy te piden una cosa chabacana porque les gusta, cuando pasen cinco, seis, siete años exigirán otra cosa.

JULIO.—Perdona, José María; yo te diría que lo que me dices me parece estupendo, fenomenal. Pero, desgraciadamente, el acontecer histórico está planteando el tema de otra manera. Durante muchos años, con la Banda de La Coruña, una Banda excelente, que aborda un repertorio sinfónico, los críticos musicales hemos llevado a cabo una labor de divulgación musical. Unas veces hemos hablado de cultura y música; otras, de los instrumentos: yo veo que durante los diez años que llevamos haciéndolo, los que siguen viniendo son los mismos.

LOPEZ CALO.—Yo quisiera rebatir a Julio. Estoy totalmente en desacuerdo con lo que acaba de decir de que son siempre los mismos. ¡Aquí no, no y no! Los universitarios que antes oían de los Rolling Stones para abajo y ahora tienen una discoteca clásica importante son muchos.



Julio Andrade, Rogelio Groba, Lois Rodríguez Andrade y Carlos Villanueva (de pie).

JULIO.—Lo que yo quisiera añadir, brevísimo, es lo siguiente: si nosotros llegásemos a constituir, o a crear, una especie de comisión de personas metidas en el tema..., podría este organismo llegar a ser un organismo *staff*, un organismo asesor; y si llegase a alcanzar prestigio podría ser un organismo consultivo de las entidades privadas, las cuales se podrían asesorar en cuanto a la programación.

CARREIRA.—Hay una cosa que creo cae de cajón, que es el problema de las Sociedades filarmónicas. Las Sociedades filarmónicas, que tienen, más todavía que las Cajas de Ahorros —por un poco de ética— la obligación de preguntar a los especialistas de qué va la cosa... (*Interrumpe Julio.*)

JULIO.—Este es un tema muy interesante, pero bastante conflictivo. Pienso que una Sociedad filarmónica, una Sociedad de amigos de la música tiene una directiva..., cinco, diez, ocho señores, los cuales se consideran capacitados para ejercitar una programación. Me parece muy difícil que esos señores se sometan a un comité. Ahora bien, podría sugerirse a esos señores, a esos amigos de la música, que en el seno de su Directiva tuvieran a una persona del Comité... Podría ser, salidas hay muchas...

SUAREZ.—Yo creo que toda esta discusión lleva implícitas dos cosas: la necesidad de la Dirección General de Música y la Carta Regional. Parece ser que la primera Carta Regional que quieren sacar es la de Galicia, la de aquí. Indiscutiblemente, dentro de esa Carta una gran parte la ocupará la música.

LOPEZ CALO.—Yo no sé si soy la persona más indicada..., pero me da la impresión de que una vez llegados a la Carta Regional, que es el centro... Pienso que si de alguna manera constituyéramos un comité, un grupo de personas realmente interesadas por la música, de tal manera que nuestras autoridades supieran que pueden contar con un comité consultivo, ése que decía Andrade..., sería importante que para las autoridades fuésemos el *staff*, el elemento consultivo casi con predeterminación, de tal manera que, si va adelante la Carta Regional, tuviéramos, nosotros y ella, ya con quién contar.

SUAREZ.—Yo creo que si logramos una idea de lo que debería de ser este organismo *staff*, y que, una vez constituido, supieran los que están trabajando en la Carta Regional que pueden contar con esa asesoría, surgiría la posibilidad o no posibilidad, conveniencia o no conveniencia, de la Dirección General de Música. Esta sería un segundo paso.

VILLANUEVA.—Pienso yo (el otro día le decía a Luis que me extrañaba que no estuviese invitada la delegada de Turismo) que el órgano consultivo es perfectamente compatible con la realidad de los presupuestos. Existe un presupuesto que va a venir a Galicia, tanto para música como para cultura en general, y sería factible hacer algo, ya que hay disponibilidad sobre estas personas... Según mis noticias, la idea del Ministerio es la de tener en cada lugar unos... —bueno, es un término un poco maldito..., es la traducción de un término americano— “animadores culturales” (*Está clarísimo —dice JULIO—: americano. Sonreímos todos.*) que se rodearan de un cuerpo asesor... Creo que, en realidad, lo que hemos hablado no choca en absoluto con la idea que tiene el Ministerio de Cultura para divulgar la música.

GROBA.—Esa misma idea me la expuso el delegado de Cultura de La Coruña; pero eso es a nivel provincial...

VILLANUEVA.—Creo que no. Tengo entendido que se ha establecido un encargado que formará equipo entre ellos mismos. Creo que la cosa de cultura se hará a nivel regional.

LOIS.—Yo del provincialismo administrativo desconfío. Desconfío, porque pienso que si algo de bueno puede traer la autonomía para la cultura, será el olvidar las Diputaciones, esos entes nefastos a nivel de programación cultural. Cabe la posibilidad de que los delegados provinciales de Cultura sean una solución de pseudo-continuidad para enlazar con los presupuestos de las Diputaciones. Y yo pienso, es mi opinión, que con eso había que acabar. Habría que buscar una alternativa distinta, que coordinase toda esa programación cultural de la que hemos hablado, y que se encargase de hacer no sólo una programación de música para Galicia, sino también de música gallega. Sería importantísimo darle una galleguidad a la programación.

SUAREZ.—Yo conozco mucho a Cabanillas, y la idea que tiene Cabanillas es la de romper con el centralismo. El está buscando personas...; ahora bien, lo difícil para un ministro es quién le suministra la información de las personas que pueden llevar a cabo la cosa... Yo creo que vosotros, los que estáis más en relación con la música, tendríais que conectar con el ministro, bien a nivel de delegado, para que expliquéis qué queréis en cuanto a tarea regional de música...

JULIO.—... Sólo nos oirán a través de un órgano consultivo.

SUAREZ.—... Primero: había que repasar quiénes en Galicia están capacitados. No creo que sea muy difícil hacerle ver al Ministerio quiénes son los señores que puedan asumir la responsabilidad de la música en Galicia.

CALO.—Hay un hecho, y es que aquí estamos sólo gente de la provincia de La Coruña, y debe haber gente de las cuatro provincias. Hay una serie de nombres que por razón de sus cargos deberían de estar aquí: son los directores de los cuatro, creo, Conservatorios gallegos...

JULIO.—Yo haría abstracción de cargos, padre. No digo que el director de un Conservatorio no sea un tipo fenomenal. Aquí tenemos uno. (*Sonríe Groba.*) Quiero decir que puede (*subraya la palabra*) haber directores de Conservatorio que hayan sido muy culpables de la situación de la música en Galicia.

CALO.—... Es verdad, evitemos el cargo. Pero debe haber gente de las cuatro provincias.

SUAREZ.—Tengo idea de que el espíritu que lleva a Cabanillas a hacer la Carta Regional no es el de buscar a la gente por su cargo, sino por su capacidad. Creo que lo mejor sería charlar con Cabanillas y decirle: “Aquí hay una lista de veinte señores, que si usted quiere hacer algo en Galicia...”

JULIO.—Sigo insistiendo. Creo que si de esta conversación informal y sin poder ejecutivo alguno saliera una proposición de constituir un comité de tipo asesor, con unos nombres, si se quiere, se dan, y si no, no..., y que con ese organismo consultivo contactasen el Poder central y el Poder regional en el momento de hacer una Carta.

CALO.—Eso sería el fruto de esta conversación.

SUAREZ.—¿Podemos entonces redactar unas conclusiones?...

El resto de la conversación ha sido una más o menos larga discusión etimológica acerca de los términos más adecuados de redacción. Dos intervenciones añadieron nuevos elementos: una de Julio, que proponía la idea del sometimiento del órgano ejecutivo al consultivo mediante la obligación de escuchar, preceptivamente, al comité; otra mía, solicitando que el órgano ejecutivo —es decir, la posible Dirección General— tuviese un carácter más técnico que político.

En fin, como pienso que sería ocioso el dar más detalles acerca del final de la reunión, creo que lo mejor es dar paso a las conclusiones, para que su sola lectura aclare las posibles dudas acerca del resultado de la misma.

CONCLUSIONES

1. Necesidad de la creación de un organismo consultivo musical gallego, integrado por personalidades cuya característica fuese la de ser profundamente conocedores de la música, especialmente la gallega, en sus distintas facetas.

2. Este organismo asesoraría el proceso de redacción de la “Carta Cultural Gallega” en su vertiente musical.

3. Este organismo recabaría que dentro del proceso autonómico se creara un órgano de gestión y ejecución, a nivel gallego, con carácter eminentemente técnico, el cual tendría que oír preceptivamente al organismo asesor.

LOIS RODRIGUEZ ANDRADE

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-20

HAZEN

Juan Bravo, 33
Teléfs.: 411 28 48 - 411 24 06
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.

Edificio Indubuilding - Nave 4 - 14
Vía de los Poblados s/n.
Teléfs. 763 82 02 - 763 85 72
MADRID - 33 (Hortaleza)

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- 8

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 (29)

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- 25

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- 26

PROSON

Rda. General Mitre, 174
Teléf.: 211 85 04
BARCELONA-6

REIEL

Manigua, 50
Teléfs.: 340 08 00 - 340 07 16
BARCELONA- 27

VIETA

Bolivia, 239
Teléfs.: 307 47 12 - 307 47 16
BARCELONA- 20

MECANICOS AFINADORES

GARRIDO-BAILEN

Mayor, 88
Bailén, 19
Teléf.: 248 28 29
MADRID-13

MAXPER, S.A.

Carretera de Andalucía Km. 12, 60
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



SCHIMMEL
Pianos

*El piano alemán
de mayor venta en el mundo.*

Distribuidores en:

Albacete Algeciras Alicante Almendralejo (Badajoz) Almería Andorra Badajoz Baracaldo Barcelona Bilbao Burgos Cádiz Castellón
Cartagena Ciudad Real Córdoba Eibar El Ferrol del Caudillo Elda Elche Gerona Gijón Granada Huelva Huesca La Coruña León
Lérida Linares Logroño Lugo Madrid Málaga Manacor (Mallorca) Manresa (Barcelona) Mataró (Barcelona) Miranda de Ebro Murcia
Oviedo Pamplona Reinosa Reus Sabadell Salamanca San Sebastián Santander Sevilla Tarragona Valencia Valladolid Vich Vigo Vitoria
Zaragoza

PIANOS
BECHSTEIN

Erard

GAYEAU

PLEYEL

SCHIMMEL[®]

KAWAI

ZENDER



Las
grandes marcas
reunidas en

GARRIDO • BAILEN

Mayor, 88 - Bailén, 19 - Tel.: 2 42 45 01/2
MADRID - 13



ORGANOS

TODA LA
GAMA DEL
INCONFUNDIBLE
SONIDO
HAMMOND